

Análisis del discurso de la portada y contraportada de la novela gráfica *Persépolis*

Presentado por:

Ángela María Riveros Rodríguez

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Facultad de ciencias de la educación

Maestría en Literatura

Tunja, 2019

Análisis del discurso de la portada y contraportada de la novela gráfica *Persépolis*

Presentado por:

Ángela María Riveros Rodríguez

Tesis presentada como requisito parcial para optar por el título de Magíster en Literatura

Director:

William Arciniegas Rodríguez

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Facultad de ciencias de la educación

Maestría en Literatura

Tunja, 2019

Dedicatoria

A las mujeres que cambian el mundo, que escriben su historia, a las emancipadas, las que enfrentan los velos, las creadoras de la vida.

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Tabla de contenido

	Pág.
Resumen ejecutivo	12
Introducción	13
1. Marco teórico	15
1.1. Texto	15
1.2. Paratexto.....	20
1.2.1. Componentes y elementos del paratexto según Genette.....	20
1.2.2. Elementos del paratexto según Maité Alvarado.....	23
1.3. Discurso.....	24
1.4. Semiótica.....	31
1.5. Iconología e iconografía.....	34
1.6. El lenguaje de los cómics	37
2. Novela gráfica	43
2.1. Leer la gráfica desde la literatura	45
2.2. El Cómic como Origen	46
2.3. Precursores de la Novela Gráfica Norteamericana	50
2.4. La novela gráfica americana.....	51
2.5. Autobiografía, el género alternativo	54
2.6. <i>Persépolis Nouvelle Bande Dessinée</i>	56
2.7. De Marjane Satrapi a <i>Persépolis</i>	58
3. Resumen de <i>Persépolis</i>	59
3.1. Libro 1.....	59
3.2. Libro 2.....	66
3.3. Libro 3.....	72
3.4. Libro 4.....	77
4. Análisis de portadas y contraportadas	88
4.1. <i>Persépolis</i> en catalán, año 2009	89
4.1.1. Portada	89

4.1.1.1. Análisis pre-iconográfico	90
4.1.1.2. Análisis iconográfico	91
4.1.1.3. Análisis iconológico	102
4.1.2. Contraportada.....	104
4.1.2.1. Análisis pre-iconográfico	105
4.1.2.2. Análisis iconográfico	106
4.1.2.3. Análisis iconológico	111
4.2. <i>Persépolis</i> 2012	113
4.2.1. Portada.	113
4.2.1.1. Análisis pre-iconográfico	114
4.2.1.2. Análisis iconográfico	114
4.2.1.3. Análisis iconológico	117
4.2.2. Contraportada.....	118
4.2.2.1. Análisis pre-iconográfico	119
4.2.2.2. Análisis iconográfico.	121
4.2.2.3. Análisis iconológico	125
4.3. <i>Persépolis</i> , en castellano, año 2017.....	126
4.3.1. Portada	126
4.3.1.1. Análisis pre-iconográfico	127
4.3.1.2. Análisis iconográfico	129
4.3.1.3. Análisis iconológico	135
4.3.2. Contraportada.....	136
Conclusiones	138
Referencias bibliográficas.....	140

Lista de figuras

	Pág.
Figura 1. Partes que integran el proceso de narración según van Dijk (1992).....	19
Figura 2. Objeto, niveles, problemas y líneas del análisis del discurso	25
Figura 3. Relaciones e implicaciones de discurso y texto	26
Figura 4. Teorías de la triple relación	33
Figura 5. Definición de cómic	38
Figura 6. Tipos de íconos	39
Figura 7. Tipos de globos y su significado.....	40
Figura 8. “The Yellow Kid and his new phonograph” en New York Journal (1986)	41
Figura 9. Columna trajana (114 a.C)	43
Figura 10. Publicaciones de Rudolph Topffer.....	47
Figura 11. La ciudad, Frans Masereel.....	48
Figura 12. Vértigo, A novel in Woodcuts de Lynd Ward	49
Figura 13. Angry Street de Will Eisner.....	50
Figura 14. <i>Maus</i> . P, 49	55
Figura 15. <i>Persépolis</i> . Pág. 9 – 10.....	60
Figura 16. <i>Persépolis</i> . Pág. 104.....	61
Figura 17. <i>Persépolis</i> . Pág. 13.....	62
Figura 18. <i>Persépolis</i> . Pág. 16.....	63
Figura 19. <i>Persépolis</i> . Pág. 21.....	65
Figura 20. <i>Persépolis</i> . Pág. 76-77.....	66
Figura 21. <i>Persépolis</i> . Pág. 103.....	67
Figura 22. <i>Persépolis</i> . Pág. 108.....	68
Figura 23. <i>Persépolis</i> . Pág. 111	69
Figura 24. <i>Persépolis</i> . Pág. 124.....	70
Figura 25. <i>Persépolis</i> . Pág. 155.....	71
Figura 26. <i>Persépolis</i> . Pág. 179	73
Figura 27. <i>Persépolis</i> . Pág. 197	74
Figura 28. <i>Persépolis</i> . Pág. 206.....	75

Figura 29. <i>Persépolis</i> . Pág. 250.....	76
Figura 30. <i>Persépolis</i> . Pág. 257.....	77
Figura 31. <i>Persépolis</i> . Pág. 265.....	78
Figura 32. <i>Persépolis</i> . Pág. 271.....	79
Figura 33. <i>Persépolis</i> . Pág. 266.....	80
Figura 34. <i>Persépolis</i> . Pág. 287.....	81
Figura 35. <i>Persépolis</i> . Pág. 296.....	82
Figura 36. <i>Persépolis</i> . Pág. 352.....	83
Figura 37. <i>Persépolis</i> . Pág. 355.....	84
Figura 38. <i>Persépolis</i> . Pág. 356.....	85
Figura 39. <i>Persépolis</i> . Pág. 362.....	86
Figura 40. Portadas y contraportadas de tres ediciones de la novela gráfica <i>Persépolis</i>	88
Figura 41. Portada <i>Persépolis</i> en catalán, 2009.....	89
Figura 42. Dibujo central de <i>Persépolis</i> en catalán, 2009.....	90
Figura 43. Paleta de colores modelo CMYK	91
Figura 44. Bandera de Arabia Saudita, patria de Mahoma	92
Figura 45. Nacimiento de Mahoma	93
Figura 47. Iniciador del Djihad (guerra santa)	93
Figura 46. Familia del profeta Mahoma.....	93
Figura 48. Muerte de Mahoma	93
Figura 49. Página de la primera edición del Pantagruel, de Revelais, impresa en Lyon en 1532.....	94
Figura 50. Viñeta de la novela gráfica <i>Maus</i>	95
Figura 51. Arte de la civilización musulmana.....	96
Figura 52. El Corán.....	97
Figura 53. Página de la novela gráfica “El juego de las golondrinas” sobre la guerra civil libanesa.....	97
Figura 54. Escritura árabe.	98
Figura 55. Manuscrito de un tratado de astronomía de la época abasí.	99
Figura 56. Asimetría corporal en el cómic	100
Figura 57. Viñeta del Cómic de la superheroína Qaheera.....	101

Figura 58. Viñeta del Cómic “A las afueras”	101
Figura 59. Viñetas de <i>Persépolis</i> donde existe dualidad.....	102
Figura 60. Contraportada <i>Persépolis</i> (2009).	104
Figura 61. Marco de la contraportada <i>Persépolis</i> (2017).....	105
Figura 62. Paratexto autoral y editorial. <i>Persépolis</i> (2017)	105
Figura 63. Imagen central contraportada. <i>Persépolis</i> (2017)	106
Figura 64. Paratexto editorial gráfico. <i>Persépolis</i> (2017)	106
Figura 65. “El árabe del futuro”, editorial Salamandra Graphic, Riad Sattouf.....	107
Figura 66. <i>Maus</i> editorial Reservoir Books, Art Spiegelman.....	107
Figura 67. “Crónicas de Jerusalén”, editorial Astiberri Guy Delisle.....	108
Figura 68. “El juego de las golondrinas”, ediciones Sinsentido, Zeina Abirached	108
Figura 69. Gestos en el cómic e imagen central de la contraportada de <i>Persépolis</i> , 2017	109
Figura 70. Lenguaje corporal de brazos abiertos y simétricos, 2017.....	109
Figura 71. “El diario de Anne Frank”, Ari Folman, David Polonsky.....	110
Figura 72. “Donde la tierra arde” Giuseppe Galeani y Paola Gannatella.	110
Figura 73. Portada <i>Persépolis</i> (2012).	113
Figura 74. Paleta de colores modelo CMYK	115
Figura 75. Viñetas de <i>Persépolis</i> donde existe duplicidad de mujeres veladas	116
Figura 76. Viñeta de <i>Maus</i> , donde existe duplicidad de ratones antropomorfos.....	117
Figura 77. Contraportada <i>Persépolis</i> , tapa blanda, 2012.	118
Figura 78. Paratexto editorial	119
Figura 79. Sección contraportada dibujo Chiita.	120
Figura 80. Logo editorial y código de barras.	120
Figura 81. Lenguaje corporal del cómic en donde existe el puño levantado	121
Figura 82. La Libertad guiando al pueblo es un cuadro pintado por Eugène Delacroix ...	121
Figura 83. Discurso nazi	122
Figura 84. Revolución cubana.....	122
Figura 85. Hugo Chávez (ex presidente de Venezuela) y Mahmoud Ahmadinejad (ex presidente de Irán)	122
Figura 86. Nicolás Maduro (presidente de Venezuela).....	123
Figura 87. Chiitas de todo el mundo celebran el Ashura	123

Figura 88. Mohammed Nadir Shah.....	124
Figura 89. Viñetas donde se usa el puño levantado en <i>Persépolis</i>	125
Figura 90. Portada <i>Persépolis</i> , 2017.....	126
Figura 91. Marco de la portada, <i>Persépolis</i> (2017)	127
Figura 92. Título y autor, <i>Persépolis</i> (2017)	127
Figura 93. Imagen central portada, <i>Persépolis</i> (2017).....	128
Figura 94. Logo editorial, <i>Persépolis</i> (2017)	129
Figura 95. Acorde cromático derivado del rojo, negro y naranja	130
Figura 96. Tipos de velo islámico en el mundo.....	131
Figura 97. Portadas de la novela <i>Maus</i> , Tomo I y II	132
Figura 98. Viñeta de “El árabe del futuro”.....	133
Figura 99. Portada de la novela “Kabul Disco I”	133
Figura 100. Gestos en el cómic e imagen central de la portada de <i>Persépolis</i> , 2017	134
Figura 101. Lenguaje corporal de brazos cruzados	134
Figura 102. Contraportada <i>Persépolis</i> (2017)	137

Lista de tablas

Pág.

Tabla 1. Tipos de discurso (oral o escrito).....	29
Tabla 2. Enfoques del análisis lingüístico.....	31
Tabla 3. Niveles de análisis iconográfico-iconológico de Panofsky	37

Resumen ejecutivo

El paratexto autoral y editorial contiene lenguajes y significados que transmiten discursos al lector acerca de lo que puede hallar en el texto central. Esta es la hipótesis bajo la que se construye la presente investigación, que tiene como objetivo analizar el paratexto (portada y contraportada) de la novela gráfica *Persépolis*. Se utiliza un enfoque cualitativo e interpretativo y un análisis iconográfico-iconológico, basado en la proposición de Panofsky (1987), a tres ediciones de esa novela publicadas por la editorial Norma. Se encuentra que el paratexto contiene lenguajes y significados que transmiten discursos al lector, provenientes del autor y del editor. En el caso del corpus estudiado, el conjunto de motivos y temas artísticos de las portadas narra la melancolía y profundidad del personaje principal en medio de condiciones de represión de libertad, en donde el elemento simbólico es el ocultamiento de la mujer detrás de un velo impuesto. En contraste, en las contraportadas se observa que el personaje principal ahora llega a la adultez con carácter firme, gestos de convicción y cuya herramienta de lucha es el libro. Se concluye que el paratexto la novela gráfica *Persépolis* muestra un mensaje consistente con el texto. El paratexto efectivamente es un discurso auxiliar del texto, compuesto por elementos iconográficos y verbales, planeados por el autor y el editor para persuadir al lector sobre lo que puede encontrar en el texto.

Palabras clave: Paratexto, Novela Gráfica, Análisis iconográfico, Análisis Iconológico.

Introducción

La novela gráfica es un término controvertido, algunas veces defendido como género y otras veces visto como un esfuerzo de rescatar el cómic del inframundo cultural. En fin, la novela gráfica es una historia de cierta extensión narrada como las novelas literarias e ilustrada con viñetas en un tono serio o adulto, popularizado a finales de los años 80 por “Contrato con Dios” de Will Eisner.

Dentro de las tradiciones historietísticas que existen a nivel mundial, la historieta francófona es la que goza de mayor salud en toda Europa. *Persépolis* pertenece a esta escuela, una obra autobiográfica de Marjane Satrapi perteneciente al segundo boom de la novela gráfica avalado por editoriales no convencionales y al movimiento de la *Nouvelle Bande Dessinée* que revolucionó en los años 90 la industria del cómic convencional. Dicho movimiento tenía ciertas características: reflejo de situaciones y experiencias vitales mediante el dibujo, madurez comparable con la literatura, gusto por la cultura, rechazo al mercantilismo de los personajes del cómic, gusto por el blanco y negro y búsqueda de formatos libres.

Por su parte, el paratexto se ha convertido en parte del discurso que construye el autor y el editor para transmitir mensajes al lector; es un discurso heterónimo, auxiliar al servicio de su razón de ser: el texto. Corresponde a todas aquellas partes que acompañan al texto que buscan complementar, reforzar o persuadir al lector acerca de lo que ya existe como narrativa central.

El lenguaje es tan diverso que el lector muchas veces no es consciente de los mensajes que le están llegando a través de diversos símbolos. En el caso de la lectura literaria, aprender a leer el paratexto es una estrategia de comprensión lectora que puede ser usada de manera previa a la lectura del texto. Sin embargo, muchos lectores se encuentran predispuestos y dan por obvio todo el paratexto de un libro y se adentran con premura en su contenido. Esto impide la activación de conocimientos previos y una adecuada comprensión lectora de la literatura. De esta problemática se deriva la hipótesis de la investigación: el paratexto autoral y editorial contiene lenguajes y significados que transmiten discursos al lector acerca de lo que puede hallar en el texto central.

El objetivo de esta investigación es analizar el paratexto (portada y contraportada) de la novela gráfica *Persépolis*. Para esto, se propone el alcance de tres objetivos básicos: 1) describir los elementos constitutivos del paratexto, motivos artísticos y elementos lingüísticos; 2) analizar los temas artísticos, lenguaje corporal, historias y significados; y 3) interpretar los valores, símbolos y el contexto sociocultural que evocan los motivos y temas artísticos.

El corpus analizado corresponde a tres publicaciones que la editorial Norma ha hecho para esta novela en el año 2009, 2012 y 2017. El enfoque metodológico es cualitativo, interpretativo y se fundamenta en metodología de análisis iconográfico-iconológico de Panofsky (1987) y se complementa con los elementos teóricos planteados por Genette (2001) y Alvarado (2011) sobre el paratexto, de McCloud (2008, 2009) sobre el lenguaje del Cómic y los planteamientos sobre los significados del color, por ejemplo, de teóricos como Heller (2013).

Los resultados están expuestos en cuatro secciones. En el primer capítulo se construye el marco teórico que puntualiza qué es el texto, paratexto, discurso, semiótica, iconología e iconografía y el lenguaje de los cómics. El segundo capítulo puntualiza en la novela gráfica, su concepto, origen en el cómic, precursores, surgimiento de la autobiografía como género alternativo y del movimiento *Nouvelle Bande Dessinée*, dentro del que se inserta Marjane Satrapi. El tercer capítulo presenta un resumen de la novela *Persépolis* con el fin de ubicar al lector en su contenido. Finalmente, el cuarto capítulo presenta el análisis de portadas y contraportadas de las tres ediciones, cada una de ellas subdividida en análisis pre-iconográfico, iconográfico e iconológico propuesto por Panofsky (1987).

1. Marco teórico

El análisis del paratexto de la novela gráfica *Persépolis* requiere un marco teórico que permita desentrañar los elementos dispuestos para el lector. En primer lugar, se define el texto y su clasificación, lo que incorpora la novela gráfica dentro de las estructuras narrativas y dentro de los textos verbo-icónicos. En segundo lugar, se plantea la relación entre texto y discurso para dilucidar algunos aportes sobre el análisis crítico del discurso. En tercer lugar, se describen los elementos que constituyen un paratexto, al ser éste el discurso auxiliar al servicio del texto. En cuarto lugar, se resaltan los elementos teóricos de la semiótica y la naturaleza de los signos verbales y no verbales. Finalmente, en quinto lugar, se expone el método iconográfico-iconológico de Panofsky (1987) el cual condensa los elementos teóricos expuestos y resulta adecuado para el análisis del discurso que existe en los elementos verbo-icónicos y signos presentes en el paratexto de la novela *Persépolis*.

1.1. Texto

Una de las primeras definiciones de texto que tuvo cierta repercusión en la década de 1970 fue la de H. Weinrich: “un texto es una secuencia significativa (considerada consistente) de signos entre dos interrupciones marcadas de la comunicación” (Weinrich, citado por Herrero, 2006, p. 77). Desde el punto de vista de la gramática el texto es definido como “una secuencia bien formada de frases enlazadas que avanzan hacia un final” (Slakta, citado por Herrero, 2006, p. 77). Por esta misma vía, Adam y Petitjean, citados por Herrero (2006) indican que “un texto es una continuidad bien formada de unidades (frases, proposiciones, actos de habla o de enunciación) encadenadas (continuidad – repetición) que avanzan hacia un final (progresión temática)” (p. 77).

No obstante, dado el objeto de estudio de esta investigación, es importante resaltar aquellos aportes que enuncian en el texto una dimensión discursiva. Por ejemplo, Calsamiglia & Tusón (1999) integran esta dimensión junto con la semántica de la configuración intratextual: “actualmente hay unanimidad en considerar que el texto es una unidad comunicativa de un orden distinto al oracional; una unidad semántico-pragmática de sentido, y no sólo de significado; una unidad intencional y de interacción, y no un objeto autónomo”

(p. 219). Ésta definición implica que detrás del texto existe una manifestación de alguien que transmite (o comunica) lo que piensa y siente, además de tener sentido.

Por su parte, para Lerot (1993), un texto es una manifestación del discurso en el que se produce un encadenamiento gracias a la continuidad temática y la progresión informativa:

Un texto es una porción de discurso autónomo y coherente al mismo tiempo, que constituye un acto de comunicación completo y cuyo contenido está organizado en torno a un tópico que identifica el tema sobre el que trata el texto. Como el discurso, el texto puede ser monológico o dialógico. Utiliza indiferentemente la escritura o la palabra (Lerot, 1993, p. 110)

Por otro lado, Niño (2013), tras el estudio de van Dijk, indica que el texto:

es aquello que se teje, construye y produce en la acción discursiva: la macroestructura que subyace y la superestructura que aparece al analizar el discurso. La macroestructura se refiere a la organización semántica interna del discurso; la superestructura a ciertos esquemas usuales propios de los géneros (ejemplo, el esquema narrativo) (Niño, 2013, p. 153).

Sobre ésta relación entre discurso y texto se profundizará más adelante (ver figura 2). Mientras tanto, es importante dilucidar dos conceptos básicos en el texto: macroestructura y superestructura, que permiten introducir las clasificaciones del texto y el lugar donde se inserta la novela gráfica.

La *macroestructura* para van Dijk (1992) abarca las conexiones que se basan en el texto como un todo o por lo menos en unidades textuales mayores, son aquellas estructuras del texto más bien globales. Estas macroestructuras son de naturaleza semántica, por lo tanto, “una representación abstracta de la estructura global de significado de un texto” (van Dijk, 1992, p. 55). La macroestructura cumple la condición de coherencia global. Mientras tanto, la *superestructura*, para este mismo autor, “es un tipo de esquema abstracto que establece el orden global de un texto y que se compone de una serie de categorías, cuyas posibilidades de combinación se basan en reglas convencionales” (van Dijk, 1992, p. 144). Para van Dijk (1992) un texto, además de tener un tema global, posee la característica de que se trata de una narración. Por lo tanto, las superestructuras “son estructuras *globales* que caracterizan un *tipo* de texto” (van Dijk, 1992, p. 142). La superestructura puede ser narrativa, independientemente de su contenido o macroestructura, en otras palabras, la superestructura indica la *forma del texto*, mientras que la macroestructura es el *contenido del texto*. Una vez

aclarados estos aspectos, van Dijk (1992) clasifica las superestructuras para los diferentes tipos de texto en: estructuras narrativas, estructuras argumentativas, tratado científico, estructuras de la conversación y estructuras institucionales.

Las clasificaciones de texto, según Bassols & Torrent (2012), han sido de tres tipos: las que tienen solo en cuenta las características textuales internas (como las de Weinrich y Posner), las que tienen en cuenta las características textuales externas (Rieser, Sitta, Beck, Schmidt, Glinz) y las que combinan ambas (Sandig, Werlich, Van Dijk, Adam). La tipología que ha tenido mayor éxito pertenece a la última clasificación y es la de Werlich (1976), quien expone cinco clases de textos: 1) descriptivo, ligado a la percepción del espacio; 2) narrativo, ligado a la percepción del tiempo; 3) explicativo, asociado al análisis y la síntesis de representaciones conceptuales; 4) argumentativo, centrado en el juicio y la toma de posición; 5) instructivo, ligado a la previsión del comportamiento futuro. A continuación, se exponen algunas características de dichos textos:

- *Descriptivo*: suele responder a la pregunta ¿qué? (OCDE, 2000) y son textos que describen lugares, personas y sucesos, por ejemplo, folletos turísticos, declaración de un testigo, entre otros (Corbacho, 2006).
- *Narrativo*: suele responder a las preguntas ¿cuándo? O ¿en qué orden? (OCDE, 2000). Son aquellos que transmiten acontecimientos vividos y relaciona hechos y cambios en el tiempo (Corbacho, 2006). Ejemplo de estos textos son los cuentos, informes, novelas, etc.
- *Expositivo*: suele responder a la pregunta ¿cómo? (OCDE, 2000) y se asocian al análisis y síntesis de ideas y representaciones conceptuales. Los textos expositivos clasifican, explican y definen conceptos (Corbacho, 2006). Dentro de estos se encuentran los ensayos, definiciones, resúmenes, actas, etc.
- *Argumentativo*: suele responder a la pregunta ¿por qué? (OCDE, 2000) y relaciona ideas y conceptos. En los textos argumentativos el autor manifiesta una opinión, debate un argumento o expresa sus dudas (Corbacho, 2006). Se encuentran en esta clasificación los comentarios y tratados científicos.
- *Instructivo*: aporta indicaciones sobre lo que hay que hacer al lector mediante consejos, proposiciones, advertencias u obligaciones. Se relacionan con las

indicaciones en una secuencia y la previsión de conductas futuras (Corbacho, 2006). Se hallan entre estos los manuales de instrucciones, leyes, etc.

La novela gráfica puede ubicarse, en esta clasificación, dentro de la tipología narrativa. De igual manera, según el código o tipo de lenguaje utilizado se puede también ubicar dentro de la tipología de texto icónico o verbo-icónico. A continuación, se amplían las características de estos tipos de texto.

De acuerdo con Bassols & Torrent (2012), las diversas propuestas para representar la configuración de la narración coinciden en la distinción de tres grandes fases concentradas así: situación inicial o planteamiento (antes), transformación o nudo (proceso) y situación final o resolución (después). Van Dijk (1992) define las partes que integran la narración (ver figura 1), donde la narrativa, que explica los hechos, se distingue de la *moralidad*, donde se propone la enseñanza derivada de la narración. A su vez, en la *historia* existe la *trama* o argumento y la *conclusión*, con el cierre de las diferentes líneas de acción. Al mismo tiempo el argumento o trama se compone por diversos *episodios* acompañados por un tono valorativo (si van o no las cosas por buen camino). Cada episodio tiene un *marco* situacional (temporal y espacial) junto con un *suceso* central, formado por una *complicación* y su *resolución*. Esta clasificación puede observarse en la figura 1.

Otro esquema importante del proceso narrativo fue expuesto por Adam (1992), en donde existen las siguientes fases:

- Una *situación inicial* u *orientación*, donde se caracterizan los actores, las propiedades del tiempo, lugar y otras circunstancias.
- Una *complicación* que modifica el estado precedente y desencadena el relato.
- Una *reacción* o *evaluación* mental o accional de los que de una u otra manera han sido afectados por la complicación.
- Una *resolución* o nuevo elemento modificador, aparecido en la situación creada a partir de la reacción a la complicación.
- Una *situación final*, en donde se establece un estado nuevo y diferente al primero.
- Una *moralidad* o *evaluación final*, que da (explícita o implícitamente) el sentido configuracional de la secuencia.

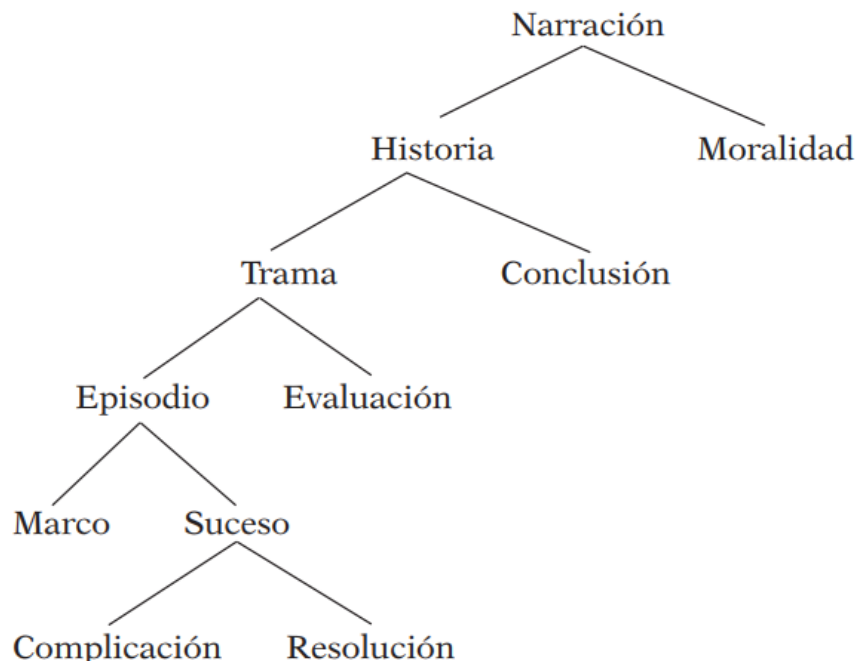


Figura 1. Partes que integran el proceso de narración según van Dijk (1992)

Fuente: (Bassols & Torrent, 2012)

Por otro lado, si se realiza una clasificación del texto según el código utilizado, se puede distinguir el *texto icónico*, el cual es un sistema de representación tanto lingüístico como visual, pues la realidad es simbolizada a través de imágenes (colores, formas, texturas) (M. García & Albizar, 2014). Como elemento complementario, el *lenguaje verbo icónico* es un fenómeno comunicativo que abarca la imagen y el mensaje escrito (Peppino, 2000). Por fenómeno comunicativo se entiende la fácil comprensión de mensajes y el captar la atención de un gran número de lectores sin importar la cultura donde se presente (Peinado, 2010). De aquí se desprende que la percepción de un icono o imagen y su asociación a una realidad o significado sucede gracias al reconocimiento que lleva a cabo el receptor del signo (M. García & Albizar, 2014).

Una derivación de los textos icónicos también son los llamados textos icónico-narrativos: “Propongo el uso del término lenguaje icónico para referirse al lenguaje que emplea iconos con la intención de llevar un mensaje, y los términos cómics y libros de cómics para referirse a un subgénero icónico-narrativo específico” (Romero-Jodar, 2013). Como se puede observar, estos textos narran historias basándose en la imagen y elemento textuales.

Finalmente, los textos icónicos se pueden clasificar según el tipo de imagen que los componen. De acuerdo con Chivatá (como se citan en Ariza & Pardo, 2017) los textos icónicos pueden contener imágenes *únicas* como pinturas, fotografías o grabados y pueden contener imágenes *múltiples* conformadas por una secuencia de textos como el cómic, la novela gráfica o el libro álbum.

1.2. Paratexto

De acuerdo con Alvarado (2011), etimológicamente el paratexto sería lo que rodea o acompaña al texto, así no sea evidente cuál es la frontera que separa el texto del entorno. Así mismo esta autora enuncia que el paratexto es propio del mundo gráfico “pues descansa sobre la espacialidad y el carácter perdurable de la literatura (Alvarado, 2011).

Por su parte, Genette (2001) indica que el paratexto es “aquello por lo cual un texto se hace libro y se pone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (Genette, 2001, p. 7). El paratexto, bajo todas sus formas, “es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto” (Genette, 2001, p. 16). El paratexto corresponde a todos aquellos elementos editoriales y del autor que acompañan al texto: portadas, contraportadas, índices, prólogo, epílogo, etc.

1.2.1. Componentes y elementos del paratexto según Genette.

Para Genette (2001) el paratexto es la suma de dos componentes: peritexto y epitexto. El peritexto es un mensaje materializado, que tiene un emplazamiento alrededor del texto mismo, en el mismo espacio del volumen, por ejemplo, “título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas” (Genette, 2001, p. 10). El epitexto es un mensaje más prudente, más respetuoso, que se encuentra al exterior del libro: entrevistas, conversaciones, correspondencias, diarios íntimos y otros.

Puntualmente el peritexto puede ser editorial o autoral. El peritexto editorial es la zona del peritexto que se encuentra bajo responsabilidad directa y principal (no exclusiva) del editor: la portada, la portadilla y sus anexos (Genette, 2001). Mientras tanto el peritexto autoral corresponde parcialmente al título, introducción, dedicatorias, entre otros.

Otra clasificación que hace Genette (2001) son los elementos verbales, icónicos, materiales y factuales del paratexto. Para este autor la mayoría del paratexto es textual, sin embargo, pueden existir manifestaciones icónicas (ilustraciones) y materiales, como la tipografía. Así mismo, la manifestación factual es el “paratexto que no consiste en un mensaje explícito (verbal o no), sino en un hecho cuya sola existencia, si es conocida por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción” (Genette, 2001, p.12).

Uno de los primeros elementos paratextuales que se encuentra un lector es la portada. Para Genette (2001) en la *portada* puede figurar:

- Nombre o seudónimo del autor (o de los autores)
- Título(s) del autor (id.)
- Título(s) de la obra
- Indicación genérica
- Nombre del o de los traductores, del o de los prefacistas, del o de los responsables del establecimiento del texto y del aparato crítico
- Dedicatoria
- Epígrafe
- Retrato del autor, o, en ciertos estudios biográficos o críticos, de la persona objeto del estudio
- Facsímil de la firma del autor
- Ilustración específica
- Título y/o emblema de la colección
- Nombre del o de los responsables de la colección
- En caso de reedición, mención de la colección de origen
- Nombre o razón social y/o sigla y/o emblema del editor (o de los editores, en caso de coedición)
- Dirección del editor
- Número de tiraje, o “edición”
- Fecha
- Precio de venta (Genette, 2001, p. 26)

Genette indica que “a estas indicaciones verbales, numéricas o iconográficas localizadas, se agregan habitualmente indicaciones más globales dependiendo del estilo o del diseño de la portada, característica del editor, de la colección o de un grupo de colecciones”

(Genette, 2001, p. 26). Por ejemplo, a principios de siglo XX en Francia el color amarillo de la portada eran sinónimo de los libros licenciosos.

Por otro lado, aunque la *cubierta* generalmente es muda, en las revistas se incluyen algunas indicaciones redaccionales. No obstante, Genette (2001) indica que está cubierta puede llevar solapas, el *prière d'insérer*, el texto de colección o las listas de obras del mismo autor o de la misma colección. Así mismo, Genette (2001) menciona la *sobrecubierta* como el forro, camisa o fajilla, considerada como un anexo de la cubierta por su carácter removible e incluye: “ilustración llamativa, mención de una adaptación cinematográfica o televisiva, o simplemente presentación gráfica más halagüeña o más individualizada que las normas de cubierta de colección no autorizan” (Genette, 2001, p. 29).

Por su parte, la contraportada, para Genette, es otro lugar estratégico que puede contener al menos:

- Un recordatorio, al modo de los amnésicos profundos, del nombre del autor y del título de la obra
- Una noticia biográfica y/o bibliográfica
- Un *prière d'insérer* [texto que acompaña a un libro que motiva el interés de publica o hablar sobre él]
- Extractos de la prensa, o de otras apreciaciones elogiosas, sobre obras anteriores del mismo autor, incluso sobre la misma obra en el caso de reedición, o si el editor ha podido obtenerlas antes de la publicación: es esta última práctica la que el uso angloamericano designa con el término *blurb* (o, más literalmente, *promotional statement*), equivalente a nuestro *bla-bla* o *charlatanería*-, lo encontramos a veces en la portada
- Menciones a otras obras publicadas por el mismo editor
- Una indicación genérica como las que cité a propósito de las colecciones de bolsillo
- Un texto sobre la colección
- Una fecha de impresión
- Un número de reimpresión
- La mención del impresor de la portada
- La mención del diseñador de la portada
- La referencia de la ilustración de portada
- El precio de venta

- El número de ISBN (*International Standard Book Number*), creado en 1975, cuyo primer número indica la lengua de la publicación, el segundo el editor, el tercero el número de orden de la obra en la producción del editor, el cuarto una clave de control electrónica
- El código de barras magnético, en vías de generalización por razones prácticas evidentes, es, sin duda, la única indicación con la que el lector no puede hacer nada.
- Una publicidad “paga”, es decir, pagada al editor por un industrial extraño a la edición (porque dudo que ocurra que un editor acepte la publicidad de un competidor). El lector es libre de establecer una relación significativa con el tema de la obra; un ejemplo es la propaganda de cigarrillos rubios en Dashiell Hammett, *Sang maudit*, Carré noir, 1982. (Genette, 2001, p. 27)

Por su parte, Genette (2001) menciona que también en el peritexto editorial se encuentra el *lomo*, el cual lleva generalmente el nombre del autor, el sello del editor y el título de la obra; la *portadilla* (generalmente ubicada en la página 5 después de las guardas, el falso título y las indicaciones editoriales), la cual consta del título y sus anexos, el nombre del autor, nombre y la dirección del editor; las últimas páginas puede incluir el *colofón*, es decir, la marca de conclusión del trabajo de imprenta: nombre del impresor, fecha de la terminación de la impresión, número de ejemplares que tuvo esa edición, número de serie y fecha del depósito legal.

1.2.2. Elementos del paratexto según Maite Alvarado.

Alvarado (2011) parte de las clasificaciones hechas por Genette (2001), pero las agrupa de una manera más amigable al distinguir entre el paratexto icónico como aquel que abarca “tanto las ilustraciones y la gráfica como los elementos que se engloban en la composición ponen el acento en lo perceptivo” (Alvarado, 2011, p. 4), lo que implica también los elementos materiales. La autora deja de lado los elementos factuales, pues escapan de cualquier intento de sistematización y se centra en el paratexto verbal, aclarando que esta distinción se basa en el predominio (no excluyente) del paratexto icónico o el verbal. De igual manera, Alvarado (2011) acoge la clasificación de peritexto y epitexto de Genette (2001) enfocándose en el primero, es decir, los elementos paratextuales dispersos en el libro mismo, y retoma la clasificación entre el paratexto editorial y autoral.

El paratexto a cargo del editor se centra en la transformación del texto en mercancía y su ubicación en una franja de mercado (Alvarado, 2011). Dentro del paratexto a cargo del editor se encuentran los elementos materiales como la diagramación, tipografía y elección del papel; los elementos icónicos, dentro de los que se encuentra la ilustración y el diseño; y los elementos verbales que acompañan la portada, contraportada, solapas y colofón. Respecto a los elementos icónicos Alvarado (2011) rescata los códigos de percepción, que varían según los tiempos y las culturas o los códigos de representación.

El paratexto a cargo del autor es básicamente verbal, a excepción de las gráficas que este incluye para complementar y facilitar la comprensión del texto. Dentro de los elementos verbales planteados por Alvarado (2011) en el paratexto a cargo del autor se encuentran: el título, la dedicatoria, el epígrafe, el prólogo, el índice, las notas, la bibliografía y el apéndice.

1.3. Discurso

De acuerdo con la escuela francesa (Dubois y Sumpf, Focault y Pêcheux) “el discurso es entendido como el lugar en el que se observan las relaciones que potencialmente ocurren entre el uso de la lengua y las manifestaciones ideológicas que allí se inscriben” (Pardo, 2013, p. 49). Mientras tanto, siguiendo a Niño (2013) el discurso tiene que ver con un proceso que se genera en la inteligencia y se realiza mediante la puesta en práctica de la palabra, oral o escrita, que integra el texto.

Por su parte, con el fin de no entrar en las variadas definiciones de discurso, Pardo (2013) indica que el consenso básico de los analistas que los estudios dentro de ésta área abarcan:

el conjunto de interacciones comunicativas propias de un grupo o sociedad; el contexto; la adopción del discurso como práctica social de los integrantes de un grupo y su categorización; la secuencialidad y funcionalidad de los niveles y dimensiones del discurso; el análisis del sentido; las estrategias empleadas en la construcción del discurso; la cognición social (Pardo, 2013, p. 40-41).

Tras un análisis teórico sobre el objeto de estudio del análisis del discurso y las diversas perspectivas, Pardo (2013) plantea que “el discurso se constituye [...] en la expresión privilegiada, en la que las sociedades acrisolan su pensamiento e identidad. En este

sentido, en el discurso confluye el carácter cognitivo y social que tipifica el saber común compartido por un grupo” (p. 45). Como síntesis de este análisis, Pardo (2013) esquematiza la forma como se ha abordado el discurso y sus implicaciones conceptuales (ver figura 2). De acuerdo con esta autora, el discurso puede analizarse desde los niveles cognitivo y cultural, acoplados por los niveles de análisis lingüístico (sintáctico, semántico y pragmático), en su doble dimensión: estructural y funcional. Esta tarea se ha realizado en tres diferentes perspectivas: *formal* (descriptiva) que estudia los formatos, géneros y estilo; *de sentido* (analítica), que abarca la representación, tema, tópico, coherencia y referencia; y *de contexto, acción e interacción*, donde se involucran aspectos locativos, cognitivos y actos.

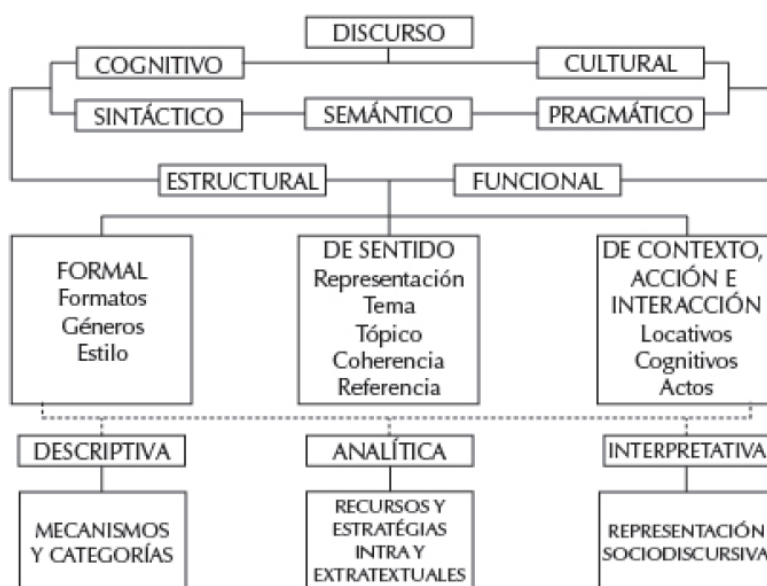


Figura 2. Objeto, niveles, problemas y líneas del análisis del discurso

Fuente: (Pardo, 2013)

Desde la perspectiva funcionalista “el discurso es un mecanismo que condiciona el enunciado, que se estructura en un código y en el marco de unas circunstancias en las que genera unos condicionamientos para su producción y comprensión” (Pardo, 2013, p. 41). Mientras tanto, desde la perspectiva estructural “el discurso es concebido como una unidad lingüística en la que un mensaje es expresado en un enunciado que supera la oración” (Pardo, 2013, p. 41).

Por otro lado, se puede entender en este punto la relación que existe entre el discurso y el texto (ver figura 3). Mientras el discurso se relaciona con la acción pragmática en si (cadena de actos de habla en que se usa la lengua) y alude a un evento de comunicación cuyo

medio puede ser la lengua, oral o escrita; el texto es aquello que se teje, construye y produce en la acción discursiva (macroestructura y superestructura).

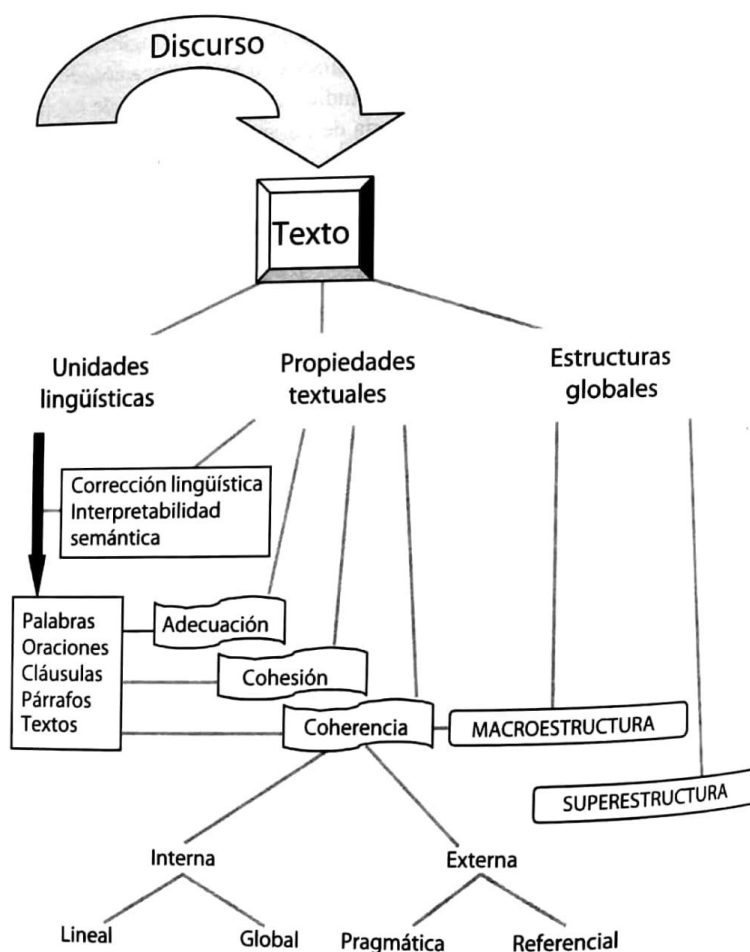


Figura 3. Relaciones e implicaciones de discurso y texto

Fuente: (Niño, 2013)

En concordancia con estos planteamientos, el discurso tiene diferentes dimensiones: cognitiva, semántica, sintáctica, fonológica-fonética, semiótica, pragmática y sociológica (Niño, 2013):

- *Dimensión cognitiva:* implica el procesamiento de la información o contenido que se maneja y en la producción y comprensión del discurso. Dicha información se produce a partir de la realidad interna y externa de los agentes que interactúan y que permite la representación conceptual. En dicha concepción existen elementos importantes a tener en cuenta: la realidad sobre la cual se produce la comunicación (referente), conocimientos, ideas, creencias, valoraciones, intereses, opiniones,

intenciones, deseos, cultura, etc. (campo de experiencia), el saber de sí mismo y el mundo que rodea a los sujetos que rodea la interacción comunicativa (marco de conocimiento), concepciones acerca del mundo (cosmovisión), nociones, referencias concretas, conceptos o procesos lógicos de pensamiento (contenido), acciones, agentes, objetos, localización y tiempo (hechos cognitivos) y selección, generalización y construcción de información (procesamiento de la información).

- *Dimensión semántica:* integra los significados (ocultos o explícitos) que existen en el discurso. Desde este punto de vista se reflexiona sobre los significados y sentidos, niveles de significación dominantes, unidades significativas presentes y los factores estructurales que indican bien en la producción o en la comprensión: tema, rema, plan global (textual) o macroestructura, superestructura, las distintas clases de coherencia y los fenómenos sintácticos.

Los tipos de contenidos semánticos pueden ser cognitivos o informativos, afectivos y valorativos, e interactivos o socioculturales. El tema es tópico central del discurso, mientras que el rema es la información complementaria y pertinente que se adiciona. La macroestructura es la organización secuencial y estructural del contenido y la superestructura es la estructura esquemática formal o el género o tipología textual. La coherencia es la cualidad del discurso que regula la lógica del contenido. Esta última puede ser textual, lineal, global, externa, referencial o pragmática.

- *Dimensión morfosintáctica:* es la cualidad gramatical que consiste en la articulación, ordenamiento y organización de las unidades en secuencia, de las que ofrece la lengua oral y escrita. De ahí que la cohesión surja como una necesidad de acoplamiento de las partes del discurso. El componente morfosintáctico comprende las estructuras gramaticales de los enunciados oracionales y las categorías gramaticales que los constituyen, sin desconocer, en cada uno de ellos, su forma, función y significado. En la configuración del discurso destacan algunos factores sintácticos: conectores, deícticos (“este”, “aquellos”, “lo dicho anteriormente”), formas sustitutivas, correlativos, determinantes, la estructura modal, y la expresión de tiempo y lugar, así como el orden de las palabras en la oración.

- *Dimensión fónica:* corresponde aquellos factores fonológicos que bridan énfasis (acento), entonación, pausas, entre otros, al discurso. De acuerdo con Niño (2013), en esta dimensión es importante que se aborden tópicos fundamentales como los procesos del habla, los rasgos pertinentes, la fonación y articulación, los fonemas, los sonidos de la lengua y los rasgos prosódicos, entre otros.
- *Dimensión semiótica:* la semiosis es un proceso que construye texto con la ayuda de los símbolos y signos que la cultura proporciona. En esta dimensión interesa ver el discurso como un emisor, código o códigos, el mensaje, el contexto y el destinatario. Se estudia si el discurso se produce en un lenguaje verbal, en una primera o segunda lengua o en lenguajes no verbales como el icónico, el sonoro o el visual.
- *Dimensión pragmática:* desde este punto de vista, el discurso se caracteriza por la propiedad de imprimir una fuerza elocutiva (o intención comunicativa), a los actos de habla y a la totalidad del discurso (macroacto de habla), en el contexto de una realidad social y lingüística. La enunciación del discurso involucra el análisis del emisor y destinatario, el verbal y la expresión de persona, tiempo y lugar.
- *Dimensión sociológica:* la interacción social comunicativa en la que intervienen mínimo dos agentes (hablante oyente) es algo esencial en el discurso. En esta dimensión, es relevante la caracterización sociológica, es decir, el análisis del contexto cultural y social, formación, ideología, motivaciones, intenciones, relaciones económicas y políticas, organización de los grupos, ritos, costumbres y rol de las personas, entre otros aspectos.

Es importante anotar que existe una clasificación generalmente aceptada por los lingüistas y analistas del discurso que coincide con las tipologías de texto: narrativo, argumentativo, expositivo, híbrido y poético (ver tabla 1). El objeto de estudio de la presente investigación es la novela gráfica, por lo tanto, se encuentra dentro de la clasificación del discurso narrativo.

Tabla 1. Tipos de discurso (oral o escrito).

Discurso expositivo	Discurso argumentativo	Discurso expositivo- argumentativo (híbrido)	Discurso narrativo	Discurso poético
Monografía Tesis Artículo informativo Manual técnico Cartillas pedagógicas Textos científicos Códigos jurídicos	Alegato judicial Mensaje publicitario Debate político	Reseña Ensayo Editorial Columna de opinión	Epopeya Crónica Novela Cuento Fábula Poema narrativo Mito Anécdota Chiste Chisme Rumor Noticia Cuento popular	Soneto Oda Epigrama Décima Romance

Fuente: (Ulloa & Carvajal, 2008)

No obstante, dado que el enfoque del estudio es la portada de la novela *Persépolis*, y dada la utilización del código icónico-verbal en su texto y paratexto, es importante agregar una clasificación poco reconocida por los autores: discurso icónico. Una de las líneas de trabajo del análisis del discurso, especialmente en los estudios críticos del discurso de Robert de Beaugrande incluyen la visualidad como factor de textualidad, lo que permite la introducción de la imagen como parte del discurso en tanto el texto tiene propiedades simbólicas, indécicas e icónicas (Pardo, 2013). Como mecanismo de explicación semiótica de las expresiones mediante el reconocimiento de la construcción y participación de las imágenes y como sustento de la visualización en la interacción, en este enfoque se adoptan las categorías de símbolo, índice e ícono propuestas por Pierce, las cuales serán ahondadas más adelante dentro de este mismo marco teórico.

Teniendo en cuenta estos aportes, sumado a las definiciones de discurso de Pardo (2013) y los planteamientos de Colle (2011) acerca del contenido de los mensajes icónicos, se pueden entender aspectos clave del discurso que se trasmite a través de imágenes. El *discurso icónico* es el lugar en el que se observan las relaciones que potencialmente ocurren en el uso de códigos señaléticos (señales de tránsito), códigos ideográficos (siluetas), códigos gráficos (mapas), códigos pictóricos (caricatura y fotos) y códigos icónicos-secuenciales (historieta, cómic y novela gráfica) y las manifestaciones ideológicas que allí se inscriben.

Finalmente, a partir de estas teorías y elementos de análisis del discurso surgen los *estudios críticos del discurso*, como herederos del estudio de lenguaje como práctica social y con un interés preponderante en la relación de dominación, poder y conflicto de intereses. Por lo tanto, la perspectiva crítica tiene un compromiso sociopolítico con la construcción de una sociedad distinta a través de la observación de expresiones y configuraciones discursivas de dominación, discriminación, control y poder inscritas en las estructuras y procesos sociales de individuos y grupos históricamente interactuantes y formadores de significado (Wodak y Meyer, citados por Pardo, 2013). Al respecto Pardo (2013) indica que el enfoque de los Estudios Críticos del Discurso busca comprender el poder, ideología, significados y elementos contextuales del lenguaje y procesos de comunicación. Puntualmente Pardo (2013) indica:

lo fundamental de los ECD es la comprensión en el discurso de los conceptos de poder e ideología, mediante la apropiación de la hermenéutica, la explicitación de las estrategias discursivas¹, el reconocimiento de los factores contextuales en la interpretación y la adopción de un lugar político desde el cual se investiga. Además, es necesario que se reconozca que el uso de la lengua es un fenómeno social, los individuos y colectivos expresan significados y el discurso es la unidad funcional-analítica a partir de la cual el investigador da cuenta de lo que ocurre y se representa en el proceso de comunicación (Pardo, 2013, p. 67).

Teun van Dijk, Norman Fairclough, Robert de Beaugrande, Ruth Wodak y Theo van Leeuwen, son algunos de los autores más importantes de los estudios críticos del discurso y abordan diversos tratamientos y enfoques bastante diversificados, lo cual tiene implicaciones conceptuales, metodológicas y de alcances analíticos definidos. Partiendo de estos autores, Pardo (2013) realiza una propuesta de análisis del discurso para Latinoamérica, en la que propone tres niveles de profundización en los elementos del texto: descriptiva, analítica y sintética. En la *fase descriptiva* se definen y describen las unidades de análisis, se identifican asociaciones y se jerarquizan y clasifican las distintas entidades asociadas. En la *fase analítica* se estudian las estrategias discursivas, la consistencia, coherencia y transformación discursiva y las formas de legitimación. En la *fase sintética* se realiza un análisis cultural del

¹ Por estrategias discursivas analizadas dentro de los estudios críticos se pueden enunciar: la elución, el reordenamiento, la sustitución, la segmentación, la integración, la ambivalencia, la persuasión, la negociación, la acusación y la justificación.

discurso a través de redes conceptuales, modelos mentales, modelos culturales, representaciones sociales y desentrañamiento de ideologías.

Por otro lado, siguiendo a Niño (2013), en el análisis lingüístico se han seguido cuatro enfoques científicos: prescriptivo, descriptivo, explicativo y predictivo. La tabla 2 amplía sus características y se puede observar que el análisis del discurso pertenece al enfoque predictivo.

Tabla 2. Enfoques del análisis lingüístico.

Enfoque	Explicación
Prescriptivo	A partir de ejemplos, especialmente literarios, se formulan reglas que rigen el uso. Es propio de la gramática tradicional o normativa.
Descriptivo	Seguido por Saussure y el estructuralismo, hace el inventario de los rasgos característicos indicativos de cómo es y cómo funciona el sistema de la lengua, en sus componentes sintáctico, semántico y fonológico.
Explicativo	Supone el descriptivo. Es adoptado por Chomsky y sus seguidores, basado en la formulación de hipótesis (reglas constitutivas) tendientes a dar cuenta del porqué de los enunciados oracionales.
Predictivo	Supone el descriptivo y el explicativo. Su propósito es dar cuenta de la manera como el hablante pone en uso la lengua para exponer su pensamiento, es decir, el análisis del discurso.

Fuente: (Niño, 2013)

1.4. Semiótica

De acuerdo con Niño (2013) la semiótica es la ciencia humana que estudia el origen, formación, y razón de ser de los signos (y códigos), los símbolos y la comunicación, en general, en el contexto social y cultural. Esta abarca tres disciplinas: semántica, que considera las relaciones entre el signo y el objeto; la sintaxis, que comprende las relaciones formales de los signos en cadena; y la pragmática, que estudia los signos en relación con los hablantes oyentes, o sea, en los actos de habla, en el discurso.

Existen diferentes definiciones de signo, así como sinónimos. Para Guiraud (1971) “un signo es un estímulo – es decir una sustancia sensible- cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación” (p. 33). Mientras tanto, un signo también es definido como un artificio por medio del cual un ser humano comunica a otro ser humano su propio estado de conciencia (Buyssens, citado por Eco, 1976). Para uno de los autores más

representativos de la semiótica un signo o representamen “es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter” (Peirce, 1986, p. 22).

Por otro lado, una definición más reciente corresponde a que un signo “es el medio por el cual representamos en la mente una realidad cualquiera construida como significado” (Niño, 2013, p. 29) o también puede expresarse como la “asociación indisoluble de un significante y de un significado, cuya unidad resultante hace parte de un sistema de comunicación (código)” (Niño, 2013, p. 287).

Una de las primeras distinciones de los signos fue planteada por Peirce (1986), con su teoría triádica, también denominada tricotomía del signo, en donde plantea la idea de semiosis en tres elementos: representamen, interpretante y objeto. El representamen es el signo mismo y pertenece al mundo físico, es material; el objeto pertenece al mundo de las cosas y acontecimientos, es la realidad que se representa; y el interpretante pertenece al mundo espiritual, es decir, entendido este último como una conciencia, lo que se puede decir con otro signo (Niño, 2013). La relación entre estos elementos también ha sido enunciada por otros autores, lo que a su vez ha generado algunas confusiones terminológicas. No obstante, la figura 4 permite ubicar la terminología de la teoría triádica para evidenciar que así no, exista un consenso en el significado o los elementos del signo, los autores han coincidido en estos tres elementos.

Una clasificación adicional que hace Peirce (1986) es la de los tipos de signo: índices, iconos y símbolos. Un signo es llamado *icono* cuando “se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista el Objeto” (Peirce, 1986, p. 30). En otras palabras, un icono representa o imita los objetos o sus características, por ejemplo, mapas geográficos, fotografías, pinturas, flechas, diseños, modelos, diagramas, siluetas, metáforas y onomatopeyas (Niño, 2013).

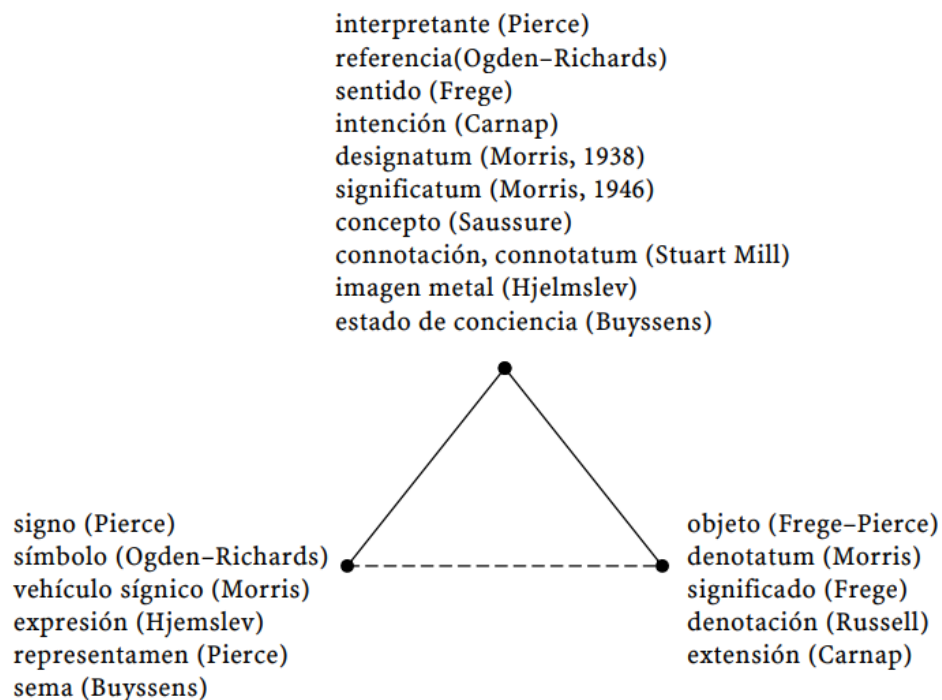


Figura 4. Teorías de la triple relación

Fuente: (Eco, 1976)

Un *índice* es un signo que “se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto” (Peirce, 1986, p. 30). Un índice tiene una conexión físico-espacial con el objeto al cual señalan. Ejemplo índices son: señalar con el dedo, expresiones lingüísticas como “este”, “allá”, “tu silla”, “esa manzana”, “aquí”, “allí” (Niño, 2013).

Un *símbolo* “es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto” (Peirce, 1986, p. 30). Los símbolos representan al objeto como algo genérico, no individual, no guardan conexión física o de semejanza con un objeto y son aceptados socialmente por el grupo o comunidad (Niño, 2013). Ejemplos de símbolos es la bandera de un país, la “humanidad”, o palabras como “perro”, “libro”, que se producen e interpretan según el contexto geográfico, cultural e histórico de las comunidades en donde se insertan (Niño, 2013).

1.5. Iconología e iconografía

Panofsky (1987) propone un método para el análisis iconográfico e iconológico de obras de arte que resulta fundamental para el análisis del paratexto de la novela gráfica *Persépolis*. Para este autor la iconografía “es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma” (Panofsky, 1987, p. 45). Para realizar un análisis iconográfico-iconológico Panofsky (1987) propone tres niveles que permiten profundizar en el significado de una obra: significación primaria o natural (pre-iconográfica), significación secundaria o convencional (iconográfica) y significación intrínseca o contenido (iconológica). A continuación, se describen los elementos a tener en cuenta en cada una de ellas.

Significación primaria o natural (pre-iconográfica): consiste en identificar y enumerar los motivos artísticos de la obra, es decir, las formas puras (configuraciones de línea, color), representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; así como las relaciones mutuas, acontecimientos y las “cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior” (Panofsky, 1987, p. 47-48).

En este nivel los motivos artísticos pueden identificarse según su significación fáctica y su significación expresiva. La primera es definida por Panofsky (1987) como la identificación de “ciertas formas visibles con ciertos objetos que conozco gracias a la experiencia práctica, e identificando el cambio acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos” (p. 45). Mientras tanto, la significación expresiva corresponde a la reacción que producen en el observador los objetos y acontecimientos identificados naturalmente, efecto que no es aprehendido por la simple identificación como la significación fáctica, sino por la “empatía”. En palabras de Panofsky (1987), para comprender la significación expresiva “me hace falta una cierta sensibilidad, pero ésta también es parte de mi experiencia práctica, o sea, de mi estrecha relación diaria con los objetos y acontecimientos” (p. 46).

Significación secundaria o convencional (iconográfica): Consiste en identificar el “‘asunto’ secundario o convencional, es decir, el universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera de

‘asunto’ primario o natural, expresado en motivos artísticos” (p. 48). De acuerdo con Panofsky (1987) en este nivel de dominio es lo que comúnmente se denomina la iconografía: “identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías” (p. 48). Precisamente, en su definición de iconografía, Panofsky (1987) menciona el estudio del *asunto o significación* de las obras de arte en contraposición con su *forma*. Mientras en el primer nivel de significación corresponde al “asunto primario o natural” expresado en los motivos artísticos (la forma), el segundo nivel de significación corresponde al “asunto secundario o convencional” (asunto o significación). En contraste con la significación primaria o natural que presupone la familiaridad con los objetos y acontecimientos adquiridos con la experiencia práctica, la significación secundaria o convencional, presupone una familiaridad con los temas o conceptos específicos transmitidos por fuentes literarias u orales, asimilados de manera intencional o no (Panofsky, 1987). Este nivel de significación corresponde a analizar no solo aquellos elementos estéticos visuales sino también sus significados intrínsecos (Armendáriz, Sosa, & Puca, 2013).

Significación intrínseca o contenido (iconológica): de acuerdo con Panofsky (1987) “ésta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra” (p. 49). Para lograr la significación iconológica, de acuerdo con Panofsky (1987), se requiere ir más allá de la familiaridad con los temas o conceptos específicos como lo transmiten las fuentes literarias, sino de una facultad mental similar a la del diagnóstico, de “intuición sintética”. Este nivel de profundidad del análisis permite reconocer las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y alegorías y otras manifestaciones de principios subyacentes como valores simbólicos (definidos por Ernest Cassirer) (Panofsky, 1987).

Casper (1972) define el símbolo como “una realidad material que indica otra cosa. Es algo sensible que se hace portador de una significación universal, espiritual” (p. 36). Consiste en “un contenido individual, sensible, que sin dejar de ser tal, adquiere el poder de representar algo universalmente válido para la conciencia” (Casper, 1972, p. 56). De tal manera que, en el símbolo se produce la “síntesis de mundo y espíritu” (Casper, 1972, p. 57)

Es aquí donde Panofsky (1987) aclara la diferencia entre iconografía e iconología, siendo la primera un método puramente descriptivo y la segunda un método interpretativo:

la iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica (p. 51).

Para aclarar el proceso de profundización del significado en una obra, Panofsky (1987) analiza la obra de la Última Cena de Leonardo Avinca:

Mientras nos limitemos a declarar que el célebre fresco de Leonardo da Vinci representa a un grupo de trece hombres sentados en torno a una mesa y que este grupo figura la Última Cena, consideramos la obra de arte en cuanto tal, e interpretamos los rasgos distintivos de su composición y de su iconografía como sus propiedades o cualidades individuales. Ahora bien, cuando intentamos comprender este fresco como un documento sobre la personalidad de Leonardo da Vinci, o sobre la civilización del Alto Renacimiento italiano, o sobre una particular sensibilidad religiosa, consideramos entonces la obra de arte en cuanto síntoma de algo distinto, que se expresa en una infinita variedad de otros síntomas, e interpretamos las características de su composición y de su iconografía como manifestaciones más particularizadas de ese ‘algo distinto’. El descubrimiento y la interpretación de esos valores ‘simbólicos’ (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar ‘iconología’ en contraposición a ‘iconografía’” (p. 49 – 50)

Por otro lado, es importante resaltar que Panofsky (1987) en su método propone los elementos que deben tenerse en cuenta para considerar correcta la labor de investigación en estos tres niveles de descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica. En el primer nivel el observador puede verificar correcta su descripción si conoce la historia del estilo, es decir, “la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas” (Panofsky, 1987, p. 60). En el segundo nivel el observador puede aplicar como principio correctivo del análisis la historia de los tipos, es decir, “la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos” (Panofsky, 1987, p. 60). Finalmente, en el tercer nivel, el observador puede aplicar como principio

correctivo de la interpretación la historia de los síntomas culturales, o símbolos en general, lo cual consiste en “la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos” (Panofsky, 1987, p. 60).

Tabla 3. Niveles de análisis iconográfico-iconológico de Panofsky

Nivel	Tipo de investigación	Objetos a estudiar	Bagaje para la interpretación	Principio correctivo de la interpretación (historia de la tradición)
Pre-iconográfico	Descriptiva	Motivos artísticos	Experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos)	<i>Historia del estilo.</i> Cómo los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas
Iconográfico	Analítica	Temas artísticos imágenes, historias y alegorías	Conocimientos de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos).	Historia de los tipos. Cómo los temas o conceptos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos
Iconológico	Interpretativa	Valores Símbolos (¿discurso?)	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana), condicionada por una psicología y una visión personal del mundo	<i>Historia de los síntomas culturales o símbolos en general.</i> Cómo fueron expresadas las tendencias esenciales de la mente humana mediante tema y conceptos específicos.

Fuente: (Panofsky, 1987)

El ultimo nivel de significación expuesto por Panofsky coincide con la tesis Carburá, (denominado el padre de la iconología) sobre el estudio de la “psicohistoria” y para ello plantea el estudio sociocultural de la obra, es decir, entender o diagnosticar cómo funcionaba la civilización a la cual pertenecen las imágenes que estudia (Montero, 2016).

1.6. El lenguaje de los cómics

Una de las primeras definiciones del cómic fue dada por Gubern (1974) vinculó elementos iconográficos, fonológicos y del lenguaje: “estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética” (p. 107). La definición planteada trae implícita la esencia más indiscutible del concepto de cómic: el de “arte secuencial” (García, 2010). Éste término proviene del trabajo

de Eisner en 1985 quien lo definió como: “forma artística y literaria que trata de la disposición de dibujos o imágenes y palabras para contar una historia o escenificar una idea” (Eisner, 1994, p. 9). Así mismo, respecto al cómic declara “Se estudia aquí en el marco de su aplicación al cómic book o las tiras de prensa, que sirven del Arte Secuencial en todo el mundo” (Eisner, 1994, p. 6). Sin embargo, dicha definición, aunque menciona el cómic, no declara aspectos específicos del mismo que lo harían diferente a los demás artes secuenciales.

Posteriormente McCloud en 1993 realiza un acercamiento al entendimiento el cómic como “una nueva teoría sobre el proceso creativo y sus implicaciones en los cómics y en el arte en general” (McCloud, 2009, p. 1) y lo hace precisamente mediante cómics. McCloud buscó ser más preciso con la definición del cómic y así dotar de una argumentación más sólida a la referencia del arte secuencial de Eisner, planteando la siguiente definición: “ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector” (McCloud, 2009, p. 9) (ver figura 5).



Figura 5. Definición de cómic

Fuente: McCloud (2009)

El concepto de cómic puede descomponerse en sus elementos. Las ilustraciones que se manejan en los cómics se le denominan íconos, los cuales son imágenes usadas para representar a una persona, lugar o idea (McCloud, 2009). Según McCloud (2009), estos pueden ser símbolos (conceptos, ideas y filosofías) iconos del lenguaje (la ciencia y la comunicación, que son de la esfera práctica) y los dibujos (concebidos para parecerse a los

motivos que representan) (ver figura 6). Es así como “las palabras, los dibujos y otros íconos forman el vocabulario del lenguaje llamado cómic” (p. 47).



Figura 6. Tipos de íconos

Fuente: McCloud (2009)

Por su parte, los iconos en un cómic vienen acompañados por globos (también denominados bocadillos o balloons). Para Eisner (2002) los globos son un intento desesperado para capturar y hacer visible un elemento etéreo: el sonido. Para este autor, estas nubes parlantes contribuyen a medir el tiempo y requieren la cooperación del lector para su lectura en secuencia ordenada (de izquierda a derecha y de arriba abajo). Con el tiempo el

uso de estos globos pasó a ser un mero círculo a cobrar sentido dentro de la narración. Por ejemplo, se puede observar en la figura 7 que la rotulación del mismo, refleja la naturaleza y emoción del habla. Si la línea es continua, refleja el habla normal; si es con líneas curvas (en forma de nube) indica el pensamiento, las palabras que no se dicen; y si son líneas puntiagudas implica la voz que procede de un radio, teléfono o cualquier otra máquina.



Figura 7. Tipos de globos y su significado.

Fuente: (Eisner, 2002)

El uso de los globos en los cómics tiene como antecedente a Yellow Kid, personaje principal de la serie Hogans's Alley, una tira de prensa estadounidense de la obra de Richard F. Outcault y publicada entre 1895 y 1898. Como se puede observar en la figura 8, este personaje reúne dos rasgos: narración secuencial y globos de diálogo. Un uso anterior a estos globos fueron los carteles, etiquetas y filacterias en la imaginería medieval; no obstante, Yellow Kid se diferencia de ellos por el sentido narrativo que contiene, se integra en el espacio de la viñeta y dándole una entidad física propia al sonido (García, 2010).

Hasta aquí van dos elementos descritos, iconos y palabras enmarcadas en globos. No obstante, la narrativa del cómic requiere una secuencia de imágenes y palabras para transmitir ideas. Explica McCloud (2009) que el cerebro percibe a través de nuestros sentidos el mundo como un todo, pero sólo alcanzan a mostrarnos un mundo fragmentado o incompleto. Este fundamento es el que hace posible el arte secuencial dentro del cómic y se denomina “clausura”, definido como: “el fenómeno de ver las partes, pero percibir el todo” (McCloud, 2009, p. 63). McCloud (2009) explica que en la vida cotidiana realizamos clausura completando mentalmente lo que está incompleto basándonos en la experiencia. Es un mecanismo de supervivencia que tiene el cerebro para poder vivir en un mundo que percibimos incompleto.



Figura 8. "The Yellow Kid and his new phonograph" en New York Journal (1986)

Fuente: http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/images/centennial/yk_phonograph.jpg

En este sentido, el cómic está construido narrativamente para emitir ideas a través de viñetas, las cuales son "representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic" (Gubern, 1974, p. 115). Una definición más reciente se plantea como sigue: "la viñeta es un recuadro en cuyo interior hay imágenes y, muy a menudo, texto; es una especie de ventana que nos permite ver pedazos del mundo ficcional representado en el cómic" (Correa *et al.*, 2010, p. 22). De ahí se deduce que cada viñeta comprende un fragmento de una idea (compuesta por íconos y palabras), la cual puede ser completada a través de la secuencialidad de una viñeta tras otra.

El espacio entre viñetas fue bautizado por los aficionados con el nombre de "calle" y, siguiendo a McCloud (2009), es en este limbo donde "la imaginación coge dos imágenes separadas y las convierte en una sola idea" (p. 66). Es así como las viñetas de los cómics fraccionan el tiempo y el espacio, ofreciendo un ritmo "mellado y sincopado" de movimientos discontinuos que la clausura luego conecta para mentalmente construir una

realidad continua y unificada. Explica McCloud (2009) que “si la iconografía visual es el vocabulario de los cómics, la clausura es su gramática” (p. 67).

Por otro lado, la yuxtaposición se define como la combinación o asociación entre cosas, la cual consiste en el montaje de viñetas individuales una al lado de la otra (a veces superpuestas) para crear secuencias narrativas. De acuerdo con Correa *et al.* (2010), “la yuxtaposición de imágenes altera irremediamente el significado individual de cada viñeta y lo inscribe dentro de una secuencia narrativa” (p. 25). La yuxtaposición es la estrategia narrativa que utiliza el cómic para transmitir una idea e implica la combinación de los elementos vistos, iconos, palabras, viñetas, “calles” y clausura por parte del cerebro.

Finalmente, otro aspecto importante en el lenguaje del cómic consiste en la elipsis, la cual es la omisión voluntaria de un fragmento de la historia que se cuenta (Correa *et al.*, 2010). La elipsis es un recurso apenas natural de cualquier narración, pues es imposible contarlos, decirlos o mostrarlos todo. Existen partes intencionalmente omitidas en la narrativa que el lector debe completar, lo que aviva el interés por la trama. De acuerdo con Correa *et al.*, (2010) la elipsis en el cómic se usa de una manera más sofisticada y existe una tendencia a usarla como figura retórica cuando se omiten justamente cosas importantes.

2. Novela gráfica

Existe mucha confusión con el término novela gráfica y el cómic. Según López (2014) algunos teóricos defienden la novela gráfica como un género en sí mismo, distinto al cómic, y otros optan por no hacer distinciones considerándolos sinónimos. Lo cierto es que desde el punto de vista del estilo de discurso y tipo de texto el cómic y la novela gráfica son textos narrativos, descriptivos y de diálogo que manejan los mismos elementos: verbal y visual. En este sentido, la novela gráfica puede entenderse como una historia de cierta extensión narrada como las novelas literarias e ilustrada con viñetas en un tono serio o adulto.

El primer antecedente de la novela gráfica es la Columna Trajana (114 a.C) la cual contiene la primera narración gráfica de la historia, pues en ella se relatan en forma crónica las batallas de Trajano mediante bajorrelieves esculpidos en mármol (ver figura 9).



Figura 9. Columna trajana (114 a.C)

Fuente: https://image.freepik.com/foto-gratis/columna-trajana_65844-71.jpg

El término de novela gráfica o *graphic-novel* surge en los años 60 con conceptos similares como *cómic novel*, *graphic album*, *novel-in-pictures* o *visual novel*. De acuerdo con Álamo (2011) la novela gráfica es una propuesta moderna de historieta para adultos (con claros tonos vanguardistas) con amplia difusión internacional y con un evidente esfuerzo por rescatar al cómic del inframundo cultural de lo subliterario. Este autor plantea al menos los siguientes elementos comunes:

- a) Se presenta en formato de libro;
- b) Suele tener autoría individual;
- c) El argumento original tiende a la densidad y a la extensión;
- d) Practica diferentes técnicas narrativas;
- e) Su destinatario es el público adulto con pretensiones literarias (Álamo, 2011).

Los autores coinciden en que la novela gráfica es una evolución “seria” del Cómic. Por ejemplo McCloud escribió en 1978 cuatro cuentos que llamó “novela gráfica”, pues era un dibujo serio, basado en su vida y una sincera explotación de los recursos narrativos del cómic (Lugo, 2017). Para Chin y McLoughlin (citados por Lugo, 2017) los cómics se reinventaron a sí mismos, pues los adolescentes lectores de Spierman habían crecido, y querían leer material acorde a su edad.

A pesar de las críticas que ha recibido la novela gráfica por su derivación del cómic, los departamentos de literatura y de historia del arte dedican cada vez mayor atención a las viñetas y repentinamente leer cómics es elegante entre los adultos inteligentes (García, 2010). De acuerdo con García (2010) la situación ha cambiado de forma tan profunda que se puede considerar si se ha abierto una nueva etapa, una manera distinta de considerar el cómic a como se le había considerado hasta ahora.

Álamo (2011) explica los diversos factores que han propiciado que, en el presente siglo, se haya producido una revaloración cultural de la novela gráfica, junto a una explosión de su demanda lectora:

- La extensión y consolidación de librerías especializadas en cómic y novela gráfica, en detrimento del quiosco.

- La búsqueda que hacen los historietistas de reconocimiento artístico en el espacio literario ante la imposibilidad de encontrarlo en las instituciones propiamente artísticas.
- La influencia del manga en la historieta occidental.
- Los avances tecnológicos en la reproducción masiva y más barata del dibujo comercial.

Otra razón fue expuesta hace veinte años por Witek (citado por García, 2010):

Un análisis crítico de la forma artística del cómic book es especialmente necesario ahora, cuando un número creciente de cómic books americanos contemporáneos están siendo escritos como literatura dirigida a un público lector general de adultos y preocupada, no por los temas tradicionalmente escapistas del cómic, sino por temas tales como el choque cultural en la historia de Estados Unidos, las cargas de la culpa y el sufrimiento transmitidas en las familias, y las pruebas y los pequeños triunfos del mundo del trabajo diario (p. 23).

La tendencia del Comic Book ha generado que, en los últimos años, fenómenos como *Persépolis* de Marjane Satrapi, vendan centenares de miles de ejemplares en todo el mundo (antes de su adaptación cinematográfica) y en un mercado tan pequeño como el español (García, 2010).

2.1. Leer la gráfica desde la literatura

El desarrollo de nuevas formas dentro de las narrativas contemporáneas ha posibilitado la formación de un lenguaje visual asociado a la narrativa gráfica que cada vez tiene mayor complejidad, a su vez este tipo obras requiere un público lector altamente perceptivo, que sea capaz de interpretar, sentir, e ir más allá de un simple vistazo y abordar, la riqueza compositiva del texto adentrándose en el mismo. Vásquez (2001) indica que “más allá del ver está el mirar y que hay una gran diferencia entre quien sólo usa los ojos para captar estímulos lumínicos y quien construye una mirada a partir de su percepción” (p. 25), ese lector que se sumerge en las imágenes, es llevado de igual forma a una narración en la cual intervienen varios elementos compositivos, construyendo su lectura con el movimiento de su mirada, la gráfica tiene sus propia narrativa, de su uso e intencionalidad deviene su naturaleza expresiva y plural.

La era actual, se caracteriza por la gran circulación de contenidos visuales que ha sobrepasado los formatos tradicionales, introduciéndonos un “imperio de la imagen”, lo que tiene gran importancia según Rivera, Osorio, y Sánchez (2006): “puesto que se ha demostrado, con asiento que los dispositivos audiovisuales, su capacidad de transgresión, de intromisión, de penetración” (P. 11). La nueva mirada y las lecturas, provienen desde todos los rincones del planeta; un sinnúmero de imágenes que trasciende de una narrativa abierta a la interpretación de un lector que vive la virtualidad de esta era. La proliferación de creaciones y diversas manifestaciones artísticas, ha permitido que salgan a la luz una serie de relatos desde heterogéneas culturas que representan una variedad de medios entre los que se encuentra la novela gráfica. La narrativa gráfica generalmente se asocia al cómic, situado como punto de origen de este movimiento y el detonante para el desarrollo de propuestas significativas que se caracterizaran por tener un estilo propio y profundo.

2.2. El Cómic como Origen

El termino Cómic, proviene de la raíz griega *Komikos* que significa perteneciente a la comedia, y comúnmente se ha relacionado con dibujos o historietas también llamados en Tebeos. Desde el desarrollo de la ilustración y gracias a la invención de la imprenta y la distribución en separatas incluidas entre los periódicos, se dio inicio a un proceso de divulgación de una narrativa icono verbal, situado en la modernidad, dentro de la cultura de masas, sobre el que se mostraran las nuevas formas de una sociedad inmersa en cambios turbulentos. Su creación corresponde a una forma expresiva que se basaba en el uso somero del dibujo y la existencia de diálogos breves que acompañaban los recuadros.

El surgimiento del cómic se daría pues de manera casual y su nombre fue creado aparentemente, sin pretensiones por Rudolph Töpffer: “El «mal nombre» del cómic empieza con el mismo Töpffer, que acostumbraba a utilizar apodos poco serios para referirse a sus propias creaciones, desde “garabatos” hasta “tonterías gráficas” (García, 2010, p. 29). Dicha concepción llevó a que, en sus inicios, el cómic tratase temas con carácter humorístico, haciendo uso de un dibujo ligero y gracioso, como medio de expresión de la cotidianidad.

Rudolph Töpffer se constituye como uno de los precursores de la gráfica, fue el primero en distribuir sus publicaciones en cuadernillos anexos a un periódico. En el año de 1827 realizó la primera obra a la cual denominó con el término de “Álbum” y que presenta algunas de las formas representativas de un libro de Cómic, de los que, hasta el día de hoy, son vigentes. Las historietas de Töpffer marcan un estilo propio dentro de las propuestas de su época, en la que la imagen no aparece subordinada al texto, sino que lo complementa y brinda un espacio de creación entre estos tipos de lecturas y no dependen exclusivamente de la expresividad de la palabra. De esta manera, se permite una interpretación desde la ilustración mediante unos elementos propios del lenguaje visual.



Figura 10. Publicaciones de Rudolph Töpffer

Fuente: http://4.bp.blogspot.com/_uuV6zd7TbT4/TKNxhhvYk5I/AAAAAAAAAI-0/iXIcqbtYBUM/s640/topff.jpg

El legado de Töpffer está presente en la utilización de los formatos como la viñeta, de igual modo el empleo de espacios para el diálogo dentro y fuera de la misma, desde el cual se hacen aclaraciones, notas históricas, a tipo de pie de página. La viñeta es una de las formas que los escritores e ilustradores contemporáneos como Satrapi, Spiegelman, o David

B, entre muchos autores, hacen uso en sus trabajos con el fin de definir conceptos o permitir otra voz narrativa. La delimitación de la página por medio de los recuadros y diálogos es entonces una herramienta fundamental en la narrativa gráfica.

De otro modo directamente con el uso del blanco y negro, se da inicio con una propuesta de alto contraste, que refleja mediante el uso de la imagen las experiencias de vida, involucrando al espectador a una expresión humana.



Figura 11. La ciudad, Frans Masereel.

Fuente: <http://mu-inthecity.com/wp-content/uploads/2014/09/Masereel5.jpg>

Otros Autores como Masereel, condenado por el nazismo por su simpatía hacia la Unión Soviética, denuncia en sus grabados la explotación proletaria y urbana, sus ilustraciones tienen claramente una similitud con *Persépolis* en la medida que denuncian este tipo de hechos, describiendo la conversión de las ciudades en espacios explotados por las clases dominantes. En sus escenas sin palabras, creadas para ser “leídas” por un público obrero, quedan expuestos los temas como los mítines políticos, las protestas obreras, la explotación capitalista o la indiferencia de la clase burguesa ante los problemas de su tiempo.

De igual forma, la obra de Ward, directamente inspirada por el trabajo de artistas como Masereel y Otto, centra su temática en la narración visual desde la sociedad de inicios del siglo, con un punto de vista humanista y poético, creando imágenes que por medio de

contornos oscuros y lúgubres permiten entender la época e igualmente ver los relatos de la posguerra.



Figura 12. Vértigo, A novel in Woodcuts de Lynd Ward

Fuente: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61B5YKIrwL. SX331 BO1,204,203,200 .jpg>

Una de las obras más representativas de Lynd Ward surge en el año de 1937 con su denominada *Novel in woodcut* (novela de madera cortada) llamada Vértigo, que en 230 páginas y en un solo tomo, busca crear desde el uso del color una atmósfera, que transmita las emociones asociadas al periodo de La Gran Depresión, situación histórica que arrasó con la economía norteamericana. Esta obra inició la construcción de un medio narrativo sin palabras, donde se evidenciaba la crisis social reinante. La obra en mención produjo, dentro del ámbito de la gráfica estadounidense, la formulación conceptual y temática de lo que se conocería con el nombre de novela gráfica.

2.3. Precursores de la Novela Gráfica Norteamericana

Uno de los grandes exponentes y teóricos de la novela gráfica es Will Eisner, quien encarna el espíritu de reconstrucción de su país devastado por la crisis de la economía mundial; este proyecto se crea en una sociedad en continuos cambios sociales, en la cual el desarrollo tecnológico sin precedentes buscaba crear una ilusión ante los deseos para reactivar la sociedad desde el campo económico.

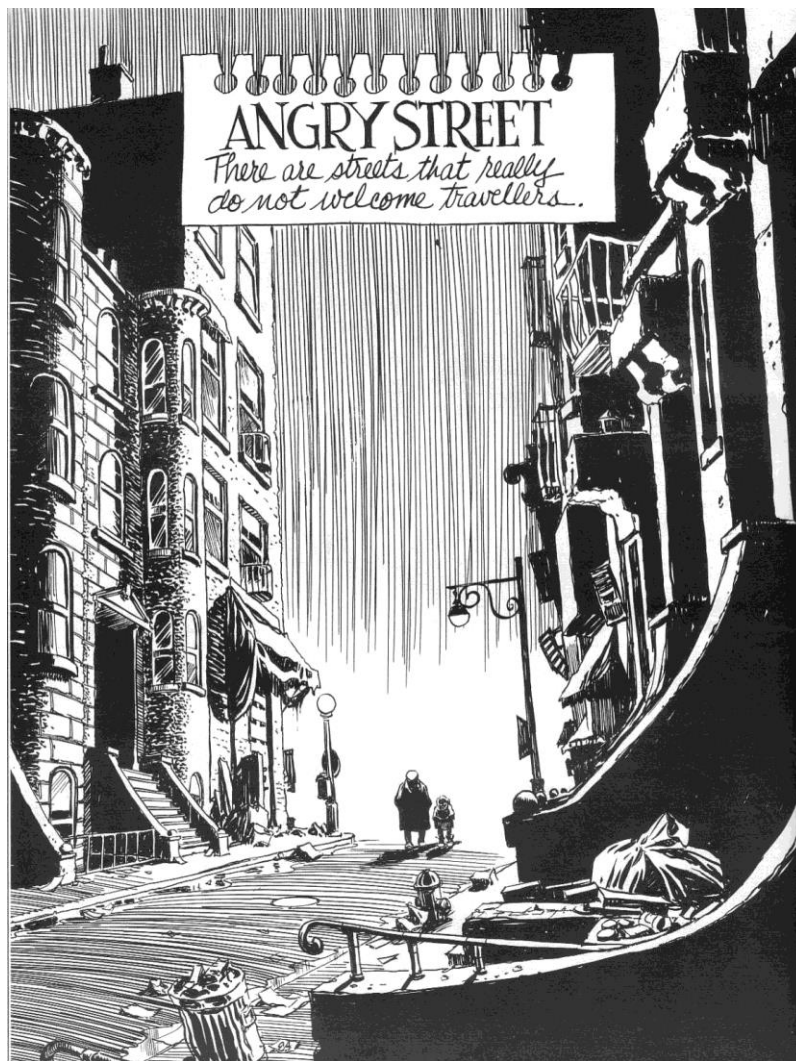


Figura 13. Angry Street de Will Eisner

Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/58/a2/fc/58a2fc12a3f6339ddf5cb8769943adfd.jpg>

Eisner está fuertemente relacionado con Lynd Ward, lo cual lo llevó a teorizar sobre la narrativa visual y el arte secuencial, que planteó desde la expresión gráfica y la narrativa

del cómic. La propuesta gráfica de Eisner, surge con sus obras *Spitit* y *Contrato con Dios*, creadas entre 1940 y 1952, a partir de finales de los años setenta. Estas obras, con influencia de los temas de la novela negra, otorgó unos elementos literarios por medio del uso de series y viñetas como recursos narrativos para llegar a su finalidad interpretativa.

Debido a la serie de avances tecnológicos sucedidos en el siglo XX y de manera paralela a su producción gráfica por la cual es declarado el padre de la novela gráfica moderna, Eisner se plantea el desarrollo de un arte que permite romper con los formatos establecidos del cómic dando de este modo más libertad al autor, la creación de la categoría novela gráfica inmersa en un mercado visual cada vez más complejo así lo describe Eisner: “El futuro de la novela gráfica reside en la elección de temas válidos y en la innovación de la exposición” (Eisner, 2002, p. 143).

2.4. La novela gráfica americana

La creación de un manifiesto de la Novela Gráfica por el estadounidense Eddie Campbell, permitió crear esa constante polémica con respecto a la naturaleza de este tipo de arte, que más que definirlo buscaba perpetuar su singularidad y libertad expresiva frente al cómic o la literatura. Al respecto, Eddie Campbell citado por García (2010) argumentó:

A los novelistas gráficos nunca se les ocurriría utilizar el término novela gráfica cuando hablan con sus colegas. Normalmente se referirán simplemente a su «último libro» o a su «trabajo en marcha» o a «ese curro» o incluso dirán «cómic», etc. El término ha de ser utilizado como emblema o bandera que se enarbolará cuando se llame a batalla o cuando se masculle una pregunta sobre la localización de determinada sección en una librería desconocida. Los editores pueden usar el término una y otra vez hasta que signifique aún menos de lo que ya significa. Aún más, los novelistas gráficos son muy conscientes de que la siguiente oleada de historietistas elegirá trabajar en los formatos más pequeños posibles y nos ridiculizará a todos por nuestra pomposidad (p. 31).

Se observa entonces que, declararse un novelista gráfico es recibido con una actitud arrogante entre los círculos independientes, es más común que estos realizadores se identifiquen con el término de caricaturista, representando un desafío a la literatura y el arte tradicional.

Sin embargo, surge la necesidad de entender las particularidades de cada uno de estos géneros. Las diferencias que se desarrollan entre el cómic y la narrativa gráfica están sujetos primordialmente a su calidad narrativa, aunque la novela gráfica presenta dificultad en su generalización, lo más significativo es haber legitimado su propio espacio entre la literatura tradicional. García (2010) indica al respecto:

El cómic no es un híbrido de palabra e imagen, un hijo bastardo entre la literatura y el arte que haya sido incapaz de heredar ninguna de las virtudes de sus progenitores, El cómic pertenece a una estirpe distinta y se realiza en un plano diferente al que se realizan cada una de estas artes, tiene sus propias reglas y sus propias virtudes y limitaciones, que apenas hemos empezado a entender (p. 267).

El cómic como origen surge desde una continua renovación de contenidos desde los cuales busca su propia forma de expresión. Desde estas formas es posible determinar que el concepto de novela gráfica no tiene como propósito definir una unidad de criterios, por el contrario, busca la apertura a una pluralidad de contenidos, formas expresivas, y diversidad de formatos.

A los novelistas gráficos nunca se les ocurriría utilizar el término novela gráfica cuando hablan con sus colegas. Normalmente se referirán simplemente a su «último libro» o a su «trabajo en marcha» o a «ese curro» o incluso dirán «cómic», etc. El término ha de ser utilizado como emblema o bandera que se enarbolará cuando se llame a batalla o cuando se masculle una pregunta sobre la localización de determinada sección en una librería desconocida. Los editores pueden usar el término una y otra vez hasta que signifique aún menos de lo que ya significa. Aún más, los novelistas gráficos son muy conscientes de que la siguiente oleada de historietistas elegirá trabajar en los formatos más pequeños posibles y nos ridiculizará a todos por nuestra pomposidad.

Estas historietistas no quieren limitarse a lo que determina una definición, pues se busca explorar las posibilidades en formas de comunicación, con lo se desarrolla la novela gráfica como estandarte de un colectivo de vanguardia, que busca narrar situaciones hasta ahora ausentes de la temática del cómic tradicional. La novela gráfica no quiere ser medida con las mismas formas de la novela tradicional; sin embargo, sí reclama un lugar propio dentro del estudio del campo literario y artístico.

En una de sus entrevistas para el diario El País de España, la misma Marjane Satrapi sostiene que “El cómic es el único medio de expresión que utiliza texto e imagen y que reclama una actividad por parte del lector, que éste sea capaz de llenar lo que falta entre dos viñetas” (Marti, 2007, p. 1). De esta manera, texto, imagen y espacio entre viñetas son formas presentes dentro de la narrativa que permiten al lector el desarrollo de posibilidades interpretativas que tienen que ver con ese espacio que se brinda entre una serie de elementos expresivos para la interacción entre el texto escrito y la imagen. Empieza así a hacerse cada vez más visible cómo la narrativa gráfica y la literatura entretejen un mundo de significados desde los cuales se está cambiando la forma como la novela gráfica mira a la literatura y como la literatura también empieza a interesarse y a valorar las narraciones de La Novela Gráfica.

Para el estadounidense Will Eisner, quien es considerado el padre de la novela gráfica, ésta tiene una intensión expresiva basada en una historia madura y sólida (más allá de los cómics de superhéroes), en una de sus obras más importantes nos recuerda la importancia de la profundidad temática: “Mediante la narración se debe tener algo que contar y por otro lado dominar las herramientas necesarias para poderlo ejecutar” (Eisner, 1998, p. 7). No solo es necesaria una lectura que permita la ejecución en un nivel técnico, el relato debe ser tan poderoso que pueda involucrar al espectador, hacerlo cercano a los sentimientos y lugares evocados para, de esta manera, vivir el relato. Para Eisner, la gráfica se soporta dentro de una historia o un relato determinado y, aunque esta pueda contarse de mil maneras, existe una estructura básica que permite manejar unas convenciones y técnicas a fin de llegar a contar una historia basada en imágenes expresadas de manera clara y fácil de entender más bien esta característica debe estar asociada a la exactitud expresiva del creador.

La creación de un relato por medio de la ilustración que dé cuenta de sucesos de la realidad es una de las cualidades de este tipo de creaciones, ya que esto permite que se extraigan momentos con el fin de crear emociones y compartir posturas ideológicas, para lo cual el lector debe ser conducido a una experiencia que ponga en juego las diversas formas de lectura. Para Eisner (1998): “La apreciación del lector depende de la manera de contarlo, para lo que se requiere que el dibujante haga creíble su labor” (p. 36), es decir, para lograr un impacto en el lector, el creador se vale de la empatía que permite sentir la historia narrada y ponerse en los sentimientos de los personajes y situaciones narradas viscerales y

experiencias acumuladas en su obrar; en este caso específico, se analiza el valor del color mediante el uso del blanco y negro desde una óptica expresionista.

La novela gráfica se consolida como una nueva forma de expresión narrativa que, aunque no corresponde a la versión ilustrada de la tradicional novela, si hace alusión de este importante género. Aunque la novela ha sido tradicionalmente vinculada únicamente al código escrito, la asociación que se presenta del término “novela” es imprecisa y el uso la palabra “gráfica” se asocia al “cómic” un arte menospreciado por la alta cultura, como producto de masas, de poca importancia. De este modo, se crea una tensión que no permite valorar la riqueza de este fenómeno narrativo, el cual presenta en continuo movimiento y tiene cada vez una mayor recepción en los lectores. De la misma forma, requiere ser tenido en cuenta como objeto de estudio en la academia, para así valorar y entender su aporte, es decir, entender su aporte dentro de las expresiones de la literatura contemporánea.

La lectura se consideraba como un campo exclusivo de la palabra escrita; sin embargo, con el tiempo se ha evolucionado dentro de ese concepto y existe una apertura hacia lo visual, la gráfica ha empezado a crear esa lectura de la imagen.

Al respecto, Eisner (2002) dice:

En los últimos cien años el tema de la lectura se ha vinculado exclusivamente a la capacidad de leer y escribir. Aprender a leer, ha venido a ser, saber leer palabras, ahora bien, la lectura ha sido motivo de reconsideración. Las últimas investigaciones han demostrado que la lectura de palabras no es sino parte de la actividad humana mucho más amplia, que incluye el desciframiento de símbolos, la interpretación y organización de la información, en efecto la lectura, en su sentido más amplio, puede considerarse una forma de actividad de percepción (p. 10).

2.5. Autobiografía, el género alternativo

A finales de los 80 en mayor o menor grado se fueron incluyendo elementos autobiográficos en las novelas gráficas. Por ejemplo “Contrato con Dios” de Will Eisner en 1978, fue inspirado por la muerte de su hija Alice y trasladados a su primera novela gráfica. La autobiografía fue una forma fundamental de escapar de los géneros convencionales y era una forma de oponerse a los superhéroes como un relato sin formulas, absolutamente sincero,

personal y con una realidad que es más problemática que todo eso (García, 2010). Este tipo de narrativa fue definida como “cómic autobiográfico” con el fin de delimitar su propio terreno. No obstante, de acuerdo con García (2010) el cómic alternativo seguía atado en muchos sentidos a las fórmulas del cómic tradicional: el soporte convencional, el circuito de distribución especializado y el público aficionado. La salida a estos limitantes se formuló con “*Maus*” de Art Spiegelman, una historieta donde la autobiografía es el cimiento que sustenta todo el edificio.



Figura 14. *Maus*. P, 49

Fuente: Spiegelman (2009).

En *Maus*, Spiegelman narra la historia vivida por sus padres durante la Segunda Guerra Mundial, judíos que sobrevivieron al campo de exterminio de Auschwitz y la historia de cómo en el presente contaba lo sucedido. Esta novela gráfica consolidó el género gracias a tres aspectos: introdujo el relato autobiográfico (característica de muchas novelas gráficas) en una obra ambiciosa; segundo, trató uno de los temas más adultos que se puedan imaginar (el holocausto) en el cómic; y tercero y más importante: consiguió tratarlo con algunas de las

convenciones más genuinas del medio (los personajes son animales antropomórficos, se utilizan onomatopeyas, bocadillos y líneas de acción) (Alcoba, 2016). Estas condiciones no sólo permitieron que la crítica no lo marginara, sino que logró ser premiado con un Pulitzer en 1992.

2.6. *Persépolis Nouvelle Bande Dessinée*

El *Nouvelle Bande Dessinée* fue un movimiento de autores, talleres y editoriales que desde los años 90 revolucionó la industria del cómic convencional al buscar un estilo comparable a la calidad literaria dentro de los códigos que rigen el cómic y se fundamentaba en los siguientes principios:

- El dibujo debe reflejar situaciones y experiencias vitales (casi como un documental).
- El guion y el dibujo deben reflejar una madurez que los haga comparables con la literatura.
- El gusto por la cultura.
- El rechazo al mercantilismo de los personajes de cómic.
- El gusto por el blanco y negro (en contraposición al uso del color, más comercial –aunque no excluyente-).
- La búsqueda de formatos libres, con objeto de asemejarse a una novela (huyendo del formato de cómic europeo, de entre 42 y 50 páginas) (Norma Cómics, 2016).

La creación de este formato desde la tradición del cómic de *Bande Dessinée* franco belga está presente desde la década de 1930 en trabajos como *Las aventuras de Tintín*, historieta creada por el autor belga Georges Rema (Hergé), la cual es poseedora de un estilo gráfico y narrativo propio, que está caracterizado por el manejo de una línea clara.

Otra de las creaciones que hacen parte de la cultura belga son los *Shtroumfs* (Los Pitufos), creados por Peyo y Pierre Culliford, y un gran referente universal en el mundo del cómic, Peyo se hizo reconocido por su característico uso de historias de corte fantástico basadas en unos personajes azules los “*Schtroumpfsson*” en francés, y que se difundieron por medio del periódico Spirou en octubre de 1958. Tal fue el éxito de estas criaturas azules de pequeño tamaño, equivalentes a gnomos o duendes benignos en su enfrentamiento al mal.

Las aceptaciones de estas publicaciones posibilitaron que al año siguiente empezaron a protagonizar su propia serie de historietas de modo independiente, y que, con el correr de los años, se han llevado al mercado norteamericano y mundial en videojuegos, series y películas.

En la obra franco belga *Asterix*, creada en 1.959 por el guionista René Goscinny e ilustrador francés Albert Uderzo, se recrea por medio del formato del cómic la historia del pueblo Galo y su resistencia ante el imperio Romano. Poco después de la conquista romana, un pequeño pueblo galo enfrenta lucha contra los invasores por medio de una poción mágica preparada por el druida. Esta bebida da fuerza sobrehumana lo que proporciona poderes a los protagonistas que encarnan un sinfín de aventuras en medio de diversos sucesos cómicos y sobrenaturales.

Estos cómics anteriormente citados hacen parte del contexto del cómic francés ya que son grandes influencias en la obra de Marjane Satrapi, en cuanto a la utilización formal de elementos compositivos y el manejo de una narrativa clara de líneas definidas que permiten contar la historia de un modo claro y verosímil, que permite en acercamiento al lector a la diversidad conceptual de la obra. Es precisamente *Persépolis* la obra más representativa de este movimiento (Norma Cómics, 2016).

El desarrollo del cómic de BD franco belga permitió, formar un estilo narrativo propio caracterizado por tener un trasfondo histórico que se desarrolla entre encrucijadas detectivescas, seres sobrenaturales y poderes mágicos mediados por una gran dosis de humor, personajes como Tintín, son reconocidos por Satrapi como una gran influencia.

La obra *Persépolis*, que se enmarca en una marca clásica de la editorial el uso del blanco y negro, una paleta de colores no muy popular y la utilización de formatos más extensos de 50 páginas, que es el número aproximado del habitualmente utilizado en el cómic europeo. Esto generó un nuevo mercado que estaba principalmente conformado por público adulto que buscaba salir del estático mundo del cómic tradicional francés de finales de la década de los años 90, de modo que se dio forma a lo que se conoce con el nombre de Nouvelle Banda Dessinée. Marjane Satrapi, quien por medio de su obra ha recibido un gran número de reconocimientos internacionales y diversos reconocimientos en salones del cómic, ha propiciado una revolución en la industria del cómic; aunque es ahora cuando este movimiento francés empieza a reconocerse internacionalmente a través de diversos premios

en los salones de cómic más prestigiosos. Gracias a los galardones y a la gran multitud de obras que forman el movimiento podemos afirmar que el concepto Nouvelle BD supone una revolución dentro de la industria del cómic, que antaño parecía estancada

Persépolis es una obra que se escribe desde el exilio, rodeada por los valores propios de una inmigrante dentro la cultura Francesa, aportando a la consolidación de la historieta europea, la cual se posiciona desde la época de 1990 como un referente de la gráfica independiente mediante la utilización de nuevos formatos y materiales de edición, producido para un público adulto, a la vez que conforma todo un proceso de mercadeo que permite la circulación de los ejemplares en los más diversos contextos editoriales. Sin embargo, la irrupción de editoriales alternativas como *L'Association*, Cornelius y Freón en Bélgica permitió el uso de nuevas temáticas de tipo social y generó a su vez procesos de edición independiente. De igual forma el uso de recursos autobiográficos y de la historieta experimental forman parte de la obra de Marjane Satrapi que se enuncia desde su relación al concepto de BD y que, desde un público tradicional, pretende explorar géneros de reflexión de la sociedad y su tiempo.

2.7. De Marjane Satrapi a *Persépolis*.

Marjane Satrapi nace el 22 de noviembre de 1969 en Rasht (Irán), en el seno de una familia con un nivel social alto y de ideología progresista. Tras la difícil situación política en su país en los años posteriores a la revolución islámica de 1980, es enviada a seguir sus estudios de secundaria en el liceo francés de Viena. De regreso a Irán, Satrapi se matricula en la escuela de Bellas Artes en la Universidad de Teherán, obteniendo un máster en Comunicación Visual en medio de un panorama restrictivo en el campo de la libre expresión artística. En 1994 se traslada a Francia, país en el que aún reside en la actualidad, recalando en Estrasburgo, donde estudia Artes Decorativas, y posteriormente en París. Pese a que su vocación inicial era ser grafista, a partir de 1997 se dedicará a la ilustración de libros de cuentos para niños como *Ajar* o *Los monstruos tienen miedo de la luna*, en editoriales como Nathan y Alvin Michel.

Posteriormente, en París conoce a Christopher Blain, lo que le permite entrar en contacto con los miembros del colectivo *L'Association*, que le sugieren convertir sus

recuerdos de infancia y adolescencia en un cómic. El resultado será *Persépolis*, cuyo primer tomo, publicado en el 2000 por *L'Association*, obtiene el premio “*Coup de coeur*” al mejor autor revelación del Festival de *Angoulême*. Un año después, el segundo tomo recibe, también en *Angoulême*, el Premio al Mejor Guion. Los tomos tercero y cuarto alcanzan una aclamación aún mayor, que consagra a su autora a nivel internacional: en España, *Persépolis* es galardonada en 2003 con el 1º Premio de la Paz Fernando Buesa Blanco.

Concluida la serie de *Persépolis*, Satrapi ha publicado nuevas obras: *Bordados* (2003), que presenta una serie de reflexiones sobre la condición femenina y *Pollo Con Ciruelas* (2004), novela con Premio al Mejor Álbum del Salón de Angoulême (2005) que presenta una historia ambientada en su Irán natal y protagonizada por un hombre que ha perdido la ilusión de vivir.

Después del éxito cosechado con *Persépolis*, vino la adaptación a la gran pantalla, de mano de la propia autora y el también dibujante de cómics Vincent Paronnaud. Dicha adaptación también obtuvo un gran éxito de público y crítica, al ganar el Premio de la Crítica en Cannes 2007 y el Premio César 2008 al mejor guion adaptado, además de estar nominada a Mejor Película de Animación en los Oscar 2008.

En un mundo con tan pocas mujeres dibujantes como es el del cómic, y un país dominado por el machismo como Irán, la aparición de una autora de espíritu rebelde hace de Marjane Satrapi un personaje singular. Pero la verdadera razón por la que ha llenado portadas en todo el mundo y ha llegado a lo más alto ha sido conseguir que una obra como *Persépolis* trascienda a la misma sociedad, rompa todas las fronteras y se convierta en un símbolo de tolerancia y libertad.

3. Resumen de *Persépolis*

3.1. Libro 1.

El primer libro inicia con un capítulo titulado “el pañuelo”, en el cual aparece Satrapi con los brazos cruzados, con una mirada profunda, usando el pañuelo negro en su cabeza: “esta soy yo cuando tenía diez años...era 1.980: esto es una foto de clase, yo estoy sentada en el extremo izquierdo, por eso no se me ve” (Satrapi, 2017, p. 9). Con esta posición de invisibilidad de su pensamiento de izquierda que a lo largo del libro manifiesta y su

incomprensión de lo que se conocería posteriormente como la revolución Islámica, se da origen a este relato en la antigua Persia hoy Irán.



Figura 15. *Persépolis*. Pág. 9 – 10.

Fuente: (Satrapi, 2017)

En las viñetas que le siguen, se muestra el patio del colegio de Satrapi, en el que ella y sus compañeras se enfrentan ante una serie de medidas como la obligación de portar el velo islámico, que se representa a manera de una mancha negra que bajo su oscuridad augura la aparición de mal. Las niñas en principio le otorgan diferentes funciones; unas lo usan para jugar, otras le dan un sentido religioso, Satrapi lo asocia al calor, la asfixia, que manifiesta por este símbolo a lo largo de la obra, ya que es algo desconocido e impuesto. El chador se presenta como vaticinio del mal. Lejos están de imaginarse los cambios que empezaran a suceder desde ese momento.

Ya en las primeras páginas, Satrapi cuestiona el uso del velo, pues aclara, que desconoce su utilidad y rechaza esta medida. De igual modo, dentro del contexto escolar se

muestra claramente la forma en la que los niños lo ven, unos como un objeto de juego, otros con diferencia, lo cierto es que ingresa de manera sorpresiva a su vida y definirá categóricamente su permanencia y simbología dentro del desarrollo del proyecto de la república islámica.



Figura 16. *Persépolis*. Pág. 104.

Fuente: (Satrapi, 2017)

Es significativo cómo desde estas primeras páginas, Satrapi se opone desde su perspectiva infantil al régimen Islámico el cual se representa en el velo, que supone para ella un atentado contra el derecho de igualdad. El velo no simplemente diferencia a las mujeres de los hombres, durante la narración y hace tan similares a las mujeres entre sí, que desdibuja su identidad e individualidad como seres humanos.

Uno de los motivos que tiene Satrapi para recordar su infancia, es precisamente llevar al lector a conocer su identidad como persa y diferenciarse de este modo del mundo árabe;

se crea a la vez en ella la necesidad de liberar su pasado, siendo una profeta, pues considera que esas continuas invasiones son las que han querido borrar la riqueza cultural de su país y su gloriosa historia, entonces ella surge como salvadora.



Figura 17. *Persépolis*. Pág. 13.

Fuente: (Satrapi, 2017)

En este caso en la viñeta (ver figura 17), se reconoce seguidora de las tradiciones Zoroastrianas, en la pág. 13, afirma “Nací con la religión”, “a los 6 años ya estaba segura de ser la última profeta”, representa la bondad desde la claridad de las ropas del profeta, desde el rostro de la abuela que se deleita con esas conversaciones, es una etapa de sueños, de momentos que evocan esa Persia que Satrapi imagina más allá de cualquier dominio o imperio.

Los ideales de la revolución socialista y el comunismo en la vida de Satrapi, empiezan a adquirir gran importancia durante el capítulo titulado “la BICICLETA”. En la cual se presenta en la primera viñeta bajo una mirada inocente reconociendo, en la pág. 16 “MI FE ERA ABSOLUTA” esa fe de la que habla, llevó a que la intensión inicial de profetizar, posteriormente se convirtiera la sed de justicia encarnada en la imagen de una revolucionaria, con ideologías del socialismo.



Figura 18. *Persépolis*. Pág. 16.

Fuente: (Satrapi, 2017)

En la pág.16 aparece entre los juegos infantiles con dos niños, ella personifica con una estrella sobre su cabeza al Che Guevara; mientras que sus amigos representan a Trotski y Fidel. La atmosfera es oscura están vestidos como combatientes, juegan con unos fusiles y municiones, protestan en el jardín de la casa de manera muy comprometida, demostrando el ideal del modelo de sociedad que aspiraban lograr, sin embargo, piensan que es la falta de

organización lo que llevo a que los ideales de emancipación del Sha terminaran en un caos colectivo que generó el ascenso de los islamistas.

Para los niños la revolución era como una bicicleta, dice Satrapi, que cuando no se mueve se cae, de estas afirmaciones se muestra como sobre una bicicleta de 5 ruedas, yacen los cuerpos de los revolucionarios, vestidos con ropa oscura, apiñados, la atmosfera es lúgubre, los ojos desorbitados, perdidos entre la desesperanza y el dolor. Sobre un fondo negro que los consume lentamente, “así se hizo la revolución en mi país”. Sobre la sombra de las continuas invasiones de los árabes, de los mongoles, hasta lo que denomina el imperialismo moderno, la revolución ha sido símbolo de muerte, de dolor, de oscuridad, el relato se profundiza para brindar una mirada a través de la historia de los vencidos.

Si duda, muchos de los hechos históricos que se relatan en esta novela gráfica narran situaciones que son actos de lesa humanidad, es el caso del incendio en el teatro Rex de Teherán; la policía se ve indiferente, oscura, agrediendo a las personas que se encontraban dentro del lugar. Esta acción demuestra las fuerzas oscuras de la represión, la pérdida de valor de la vida en un contexto de guerra.

Las imágenes de la figura 19 muestran como las entradas fueron cerradas con cadenas, las viñetas se tornan fantasmagóricas y evocan el dolor humano. La narración da cuenta del advenimiento de esa serie de restricciones a las libertades individuales, las persecuciones a miembros o simpatizantes del partido socialista, los excesos de las fuerzas del estado, la brutalidad policial. Es un contexto que determina para Satrapi dos situaciones muy crueles: la ejecución de su tío Anouche y el inicio de un bombardeo en la noche en su ciudad.



Figura 19. *Persépolis*. Pág. 21.

Fuente: (Satrapi, 2017)

La influencia que ejerce el tío Anouche sobre Satrapi es definitiva en la posición ideológica que ella defenderá a lo largo de su vida, éste personaje es un héroe familiar que sufrió más de nueve años en la cárcel y después fue prófugo. Por tal razón, se refugió en Teherán, visitando la casa de los Satrapi, creando un lazo de amistad y aprecio con Satrapi. Debido a esto, una vez encontrado por el régimen y condenado a muerte, pide que la niña sea su última visita y le entrega de recuerdo un cisne blanco, hecho con migas de pan y le dice: “¡pero ya lo verás un día el proletariado reinará!” (p. 75), De este modo, se dan fin al libro uno con el anuncio de un bombardeo y la ejecución de su tío, dos momentos oscuros en donde enfatiza: “así me quede sin punto de referencia...podía pasar algo peor? Una voz externa invade su levitación con la exclamación: ¡Marji corre al sótano nos están bombardeando!” (p. 77).



Figura 20. *Persépolis*. Pág. 76-77.

Fuente: (Satrapi, 2017)

3.2. Libro 2.

En el segundo libro, las situaciones desatadas desde el hecho histórico de la crisis de los rehenes de la embajada norteamericana en 1979, donde algunos estudiantes fundamentalistas de la república se tomaron la embajada estadounidense en Teherán, sería uno de los detonantes de las sucesivas protestas y luchas antioccidentales.

La situación social que se vivía se manejaba desde un contexto oficial, en el cual la consolidación de la república Islámica buscaba crear una identidad colectiva. De este modo, se buscaba rendir exaltación a la figura de los soldados caídos en guerra, desarrollando la imagen del héroe de guerra. El mártir es pues la representación más elevada del carácter, desde el cual se narran algunos los rituales de la guerra, en este caso, para los jóvenes que morían en combate, que en su mayoría eran aun vírgenes. Se observa la explicación que da la autora: “Según la tradición chiita se pone una cámara nupcial para los hombres muertos

antes del matrimonio, para hacerlos vivir simbólicamente la relación carnal antes de llegar al cielo” (p. 103). Los lugares públicos que se convirtieron en homenajes a la barbarie, lo que generó una cultura de mártires.



Uno de los símbolos más significativos en el relato, surge cuando la señora Nassarine, la criada de los Satrapi, aparece desconsolada llorando porque a su hijo en la escuela, le han entregado, una llave de plástico por si pierde la vida: “Se la han dado a mi hijo en la escuela, les han dicho que, si combaten y tienen la suerte de morir, entraran al paraíso con esta llave” (p.108). Este objeto aparece dibujado en medio del dolor y la tristeza, los personajes desfallecidos con sus ojos desorbitados transmiten la tensión vivida, el dolor y la frustración que sienten sobre el futuro; dice Nassrine: “Le han contado que en el paraíso hay comida en abundancia, mujeres, casas de oro y diamantes” (p. 109); sin embargo, el panorama parece desvanecer todas las ilusiones.



Figura 22. *Persépolis*. Pág. 108

Fuente: (Satrapi, 2017)

La superviñeta como unidad narrativa en la pág. 111 realiza un contraste de imágenes muy notable en la parte superior, en sombras deja ver los cuerpos de los niños destrozados tras una explosión de campos minados con la llave colgada al cuello. Ya en la parte de abajo, otros jóvenes de la misma edad entre los que está Satrapi y su primo Peyman, quienes asisten a su primera fiesta en medio de la situación social convulsionada; estos jóvenes también saltan, pero de felicidad, de alegría, viviendo de manera paralela las caras de una guerra. Ahora bien, los años más duros de la revolución estaban por venir, ya a los 14 años Satrapi vivía una situación muy tensa.



Figura 23. *Persépolis*. Pág. 111

Fuente: (Satrapi, 2017)

Dentro del relato se comenta, que existen miles de jóvenes de las zonas más pobres que son conducidos bajo falsas promesas al frente de batalla y los cuales son inducidos por cantos de guerra y golpes en el pecho a un trance con el fin de fanatizarlos, lo cual convierte la guerra en una carnicería. Las imágenes acentúan el efecto de la muerte, llevan al lector a

espacios en la cotidianidad, empieza a mediar la guerra y todas sus formas de representación simbólica.

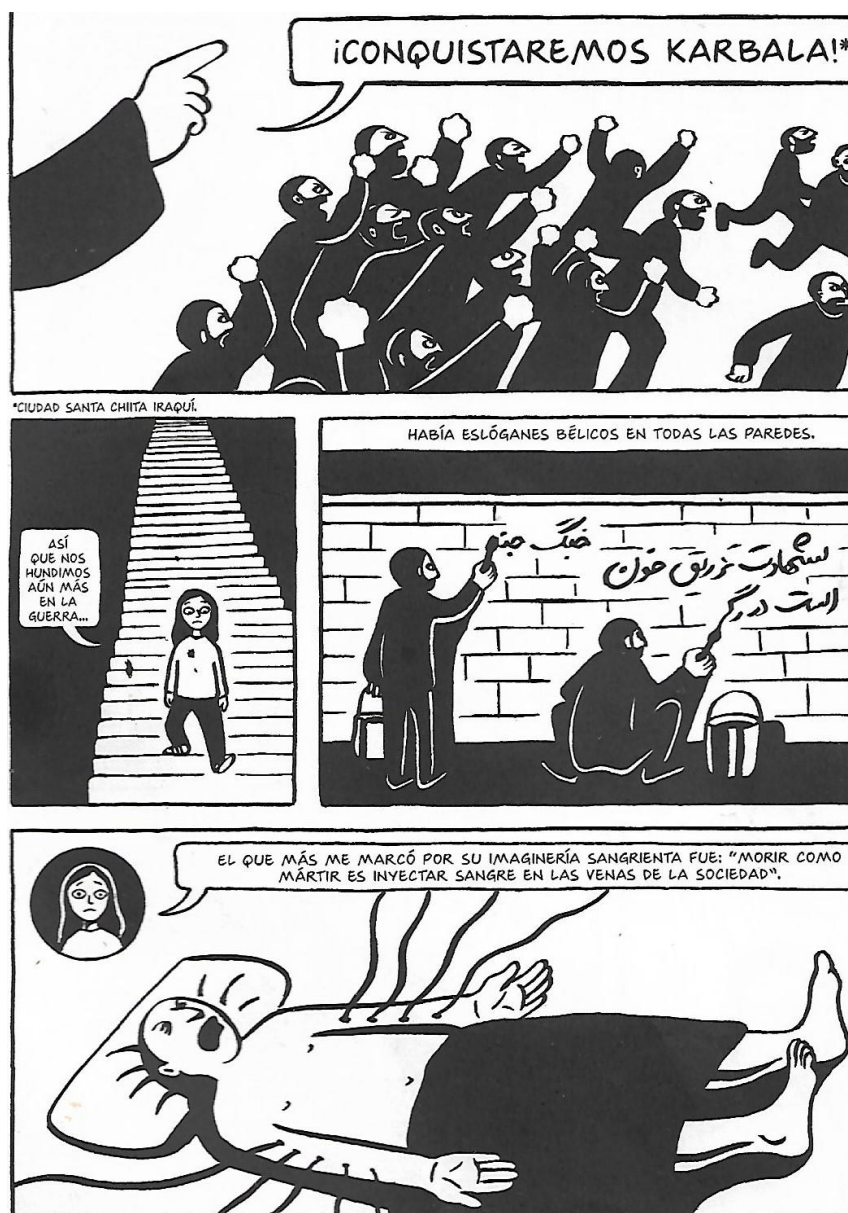


Figura 24. *Persépolis*. Pág. 124

Fuente: (Satrapi, 2017)

El hecho que concluye este segundo libro, tiene que ver con la figura de virginidad y su simbología desde las torturas ejercidas por el régimen, el asunto va más allá del velo, el error en la mujer es severamente castigado, y para transmitir miedo y sumisión.



Figura 25. *Persépolis*. Pág. 155

Fuente: (Satrapi, 2017)

En la pág. 154 - 155, aparece dentro de la conversación familiar el tema de la niña mártir., cuenta “¿sabes qué le pasó a Neulufar , sabes que según la ley no se puede matar a una virgen, pues la casan con un guardián de la revolución , que la desflora antes que la ejecuten!” (p. 154), este hecho hace consciente a Satrapi de la situación del país y sabe que corre peligro estando en Teherán, no quiere la suerte de Niloufar. De nuevo Satrapi vuelve a la imagen del mártir. En la viñeta inferior de la página 155 se dibuja en medio de la incertidumbre y reflexiona así: “estuve pensando toda esa noche pensando en aquella frase

‘Morir como mártir es inyectar sangre a las venas de la sociedad’ Niloufar era una autentica mártir, pero seguro que su sangre no había alimentado las venas de nuestra sociedad” (Satrapi, 2017, p. 155). Satrapi muestra ahora un lado más reflexivo y consciente de su inestabilidad y la suma de problemas que lleva a tener enfrentamientos con los representantes del Estado, razón por la cual sus padres deciden enviarla a Austria. Satrapi parte su historia y comienza una etapa, en la cual se verá avocada a llevar el estigma de ser una iraní en épocas de revolución.

3.3. Libro 3

Este libro empieza con una aclaración, Satrapi cuenta que mantiene reserva con sus padres sobre esta etapa de su vida. En esta parte de la historia se marca una etapa en la cual la protagonista se distanciará de su país física y afectivamente.

Se representa con el rostro iluminado y sereno, es producto de la ilusión de empezar una nueva vida, lejos de lo que ha sido vivir el régimen, este será un tiempo de una búsqueda de independencia lejos de su hogar, las culturas urbanas se representan entre la multitud, el racismo, la xenofobia, la indiferencia y otras formas de una ciudad moderna encontrará Satrapi en su camino esto forjará su identidad y visión de mundo.

En la página 179 se muestra cómo dentro del sistema educativo Satrapi encuentra sus primeros amigos lejos de su hogar, busca estar en un grupo, ser reconocida y alcanzar la felicidad prometida. La superviñeta de la página 179 muestra a Satrapi sonriendo feliz y acompañado de los que serán unos grandes pilares en su desarrollo personal; su grupo de amigos es demasiado especial y ella así lo describe: “Una iluminada, un punk, dos huérfanos y una tercermundista, eso sí que es toda una pandilla, les interesaba mucho, ¡sobre todo momo! estaba fascinado por la visión de la muerte” (Satrapi, 2017, p. 179). Este grupo de amigos inicia a Satrapi con la lectura de personajes como Bakunin, Sartre y Simone de Beauvoir. Se quedó en el periodo de vacaciones estudiando todo lo que podía para ser incluida dentro de su grupo de amigos de corte anarquista.

En la superviñeta Satrapi afirma: “La fiesta no fue como me la había imaginado. En mi tierra, en las fiestas todo el mundo comía y bailaba, en Viena preferían tumbarse y fumar, además estaba molesta por todos aquellos actos sexuales en público ¿qué queréis? venía de

un país tradicionalista” (p. 197). Ésta gráfica emerge desde la oscuridad, las volutas de humo invaden la habitación, es una escena extraña, su ubicación a un lado, acurrucada, la hacen verse y sentirse diferente al resto, parece que sus ilusiones se empiezan a desencajar con sus deseos, y con ella la aparición del negro y las figuras retorcidas, curvas que aluden a ese conflicto interior de la protagonista.



Figura 26. *Persépolis*. Pág. 179

Fuente: (Satrapi, 2017)



Figura 27. *Persépolis*. Pág. 197

Fuente: (Satrapi, 2017)

En la viñeta de la pág. 206 se pueden ver cómo los momentos más importantes de la vida de Satrapi se presentan en sus sueños, allí ve como entre sus pensamientos siempre está el recuerdo de su familia, que conviven con los recuerdos de la guerra, sentimientos como el miedo y la zozobra, la oscuridad se muestra rondando los pensamientos.



Figura 28. *Persépolis*. Pág. 206

Fuente: (Satrapi, 2017)

La imagen de la superviñeta de la pág. 250, muestra cómo Satrapi recorre sin rumbo la ciudad como un laberinto: “viví a ese ritmo cerca de un mes tirada de noche y de día dejándome llevar por Viena por el sueño y el tranvía” (Satrapi, 2017, p. 250). La imagen resulta poética, en medio de la oscuridad las líneas onduladas forman una serie de caminos sin rumbo. Satrapi que viene de una clase acomodada, busco comida en la basura, recogía las colillas de los cigarrillos del piso, dormía en la calle y se encontraba perdida bajo el sueño de occidente, en una calle decadente donde si moría a nadie le importaba, daba igual, era una marginal, que, debido a esta mala vida, casi muere enferma en la calle.

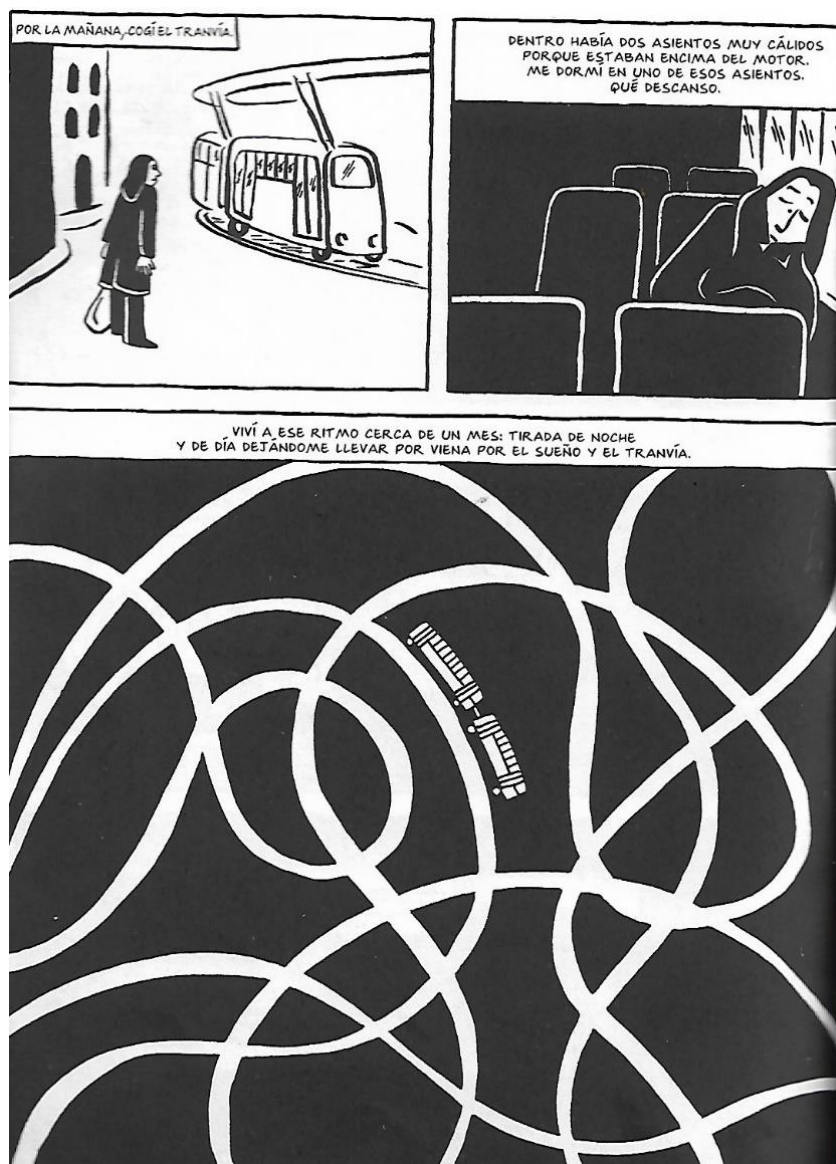


Figura 29. *Persépolis*. Pág. 250

Fuente: (Satrapi, 2017)

Esta estética expresionista se percibe en el uso de metáforas que narran la soledad en las ciudades, el ser abandonado, aturdido que se ve llevado por el ritmo de los días, por las calles transitadas en donde parece uno los fantasmas de la muerte. Su regreso a Irán parece no concederle ilusiones, la incertidumbre la embargaba: “Había pasado una revolución en la que había perdido a parte de mi familia, había sobrevivido a una guerra que me había alejado de mi país y de mis padres ...” (Satrapi, 2017, p. 257).



Figura 30. *Persépolis*. Pág. 257

Fuente: (Satrapi, 2017)

Fueron los últimos tres meses de decadencia de Satrapi en Viena lo que le llevaron a volver a su país, no sin antes hacer prometer a su padre que no preguntaría por ese episodio de su vida. La última imagen es una superviñeta en la cual Satrapi se ve en el espejo de nuevo con el velo y dice: “...y se fueron a tomar viento mis libertades individuales y sociales... tenía muchas ganas de volver a casa” (p. 257).

3.4. Libro 4

El retorno, después de cuatro años de estar en el extranjero al margen de la situación de la política y social al llegar a Teherán hacen que Satrapi se sienta impactada, todo ha cambiado, la guerra ha devastado su ciudad, las ruinas son las huellas de la barbarie. No encuentra la ciudad de sus recuerdos, recorre sus calles y se asombra frente a una gran imagen de una madre con su hijo muerto en el regazo: “no solo tenía que acostumbrarme al velo, también estaba el decorado, la presentación de los mártires, en murales de veinte metros adornados con eslóganes en su honor, como “el mártir es el corazón de la historia” o “espero

ser un mártir ”o incluso “el mártir vive eternamente” (p. 265); estas representaciones hacen, que surja la sombra de la muerte y a su vez esa necesidad de contar esa realidad que busca retorcer para estremecer al lector.



Figura 31. *Persépolis*. Pág. 265

Fuente: (Satrapi, 2017)

En Irán las imágenes se tornan oscuras y sórdidas, el tiempo que ella estuvo fuera del país la hicieron olvidar la realidad, situación que lleva a Satrapi a caer nuevamente en un estado de depresión, esas calles le resultan ajenas, sórdidas le recuerdan los nombres de la muerte, la imaginería al servicio de la doctrina causa un malestar que hacen ella se recluya en la soledad y la tristeza.

En la pág. 271 se transmite la visión de lo vivido, emergen así desde la oscuridad de la viñeta, las ejecuciones secretas del régimen, medio centenar de cuerpos desplomándose entre las sombras: “así que el estado decidió acabar con este problema, les hizo la siguiente propuesta a los detenidos, o se abjuraban de sus ideales revolucionarios y prometían fidelidad y lealtad a la república islámica y podrían cumplir sus penas ... o serían ejecutados. pues bien, la mayoría fueron ejecutados” (Satrapi, 2017, p. 270). Este es el reflejo de un tema expresionista, en cuanto evidencia la brutalidad de las fuerzas del Estado, la desolación de los seres sometidos a una idea de nación.



Figura 32. *Persépolis*. Pág. 271

Fuente: (Satrapi, 2017)

De nuevo surge la necesidad para Satrapi de expresarse desde los símbolos de muerte y la desesperación humana, el color negro aparece para narrar este encuentro doloroso de su ciudad, en la cual se siente sobre un cementerio. Esta visión de la muerte la hace mostrar su visión subjetiva más allá de la representación realista, muestra su punto de vista, se narra indefensa ante los rastros de la guerra. Se trata de un dibujo profundamente expositivo y que quiere definir y mostrar que el efecto de la muerte es el que produce mayor terror en la

protagonista, este acecha sus recorridos impidiéndole pensar y sentir; esta realidad borra los ideales de la protagonista y la consumen en la impotencia y la sumisión.



Figura 33. *Persépolis*. Pág. 266

Fuente: (Satrapi, 2017)

El régimen seguía siendo bastante estricto con las mujeres, quienes además del velo ahora debían tener un estricto código de comportamiento. Este tipo de condicionamientos llevaron a que la protagonista atravesara situaciones de profunda depresión en el cual tuvo intento de suicidio, en medio de su desesperación existencial. Una vez juzgada por sus amigas de prostituta por haber tenido relaciones con más de un hombre, juzgada por su núcleo social, al no alcanzar el triunfo fuera de Irán, llevada por los más oscuros pensamientos y en medio

de una guerra, Satrapi intenta cortarse las venas, toma una sobredosis de antidepresivos y dice: “Pero en cuanto desaparecían el efecto de los comprimidos, volvía a ser consciente de mi angustia, mi desgracia se reunía en una frase: yo no era nada, era una occidental en irán y una iraní en occidente, no tenía identidad alguna, ni siquiera sabía por qué vivía” (p. 287). Esta expresión refuerza la silueta que está en la viñeta, una silueta difusa, desolada.



Figura 34. *Persépolis*. Pág. 287

Fuente: (Satrapi, 2017)

Después de sobrevivir a la sobredosis que se propinó y al ver este hecho como una oportunidad de renacer, toma la decisión de tomar las riendas de la vida, desarrolla su vida intelectual y lleva a cabo estudios en la universidad de Bellas artes y así empieza una nueva batalla en la cual el arte, será el medio para mostrar su inconformismo ante las situaciones vividas. Ella se encuentra detractores, inconvenientes, pero también, se encuentra a si misma fuera del control de otra figura de poder, es cuando realmente Satrapi toma un rumbo por

cuenta propia, aun dentro del sistema intenta jugar a ser libre, entregándose a la necesidad de libertad, de amor e independencia, aunque en ello corriera varios tropiezos.



Figura 35. *Persépolis*. Pág. 296

Fuente: (Satrapi, 2017)

Una vez cursando sus estudios Satrapi comienza a recrear su visión de mundo desde el arte lo que resulta incómodo a los regímenes políticos, ya que ponen a prueba los valores sociales, desarrolla una serie de proyectos siempre desde su perspectiva subjetiva.

La situación social para las mujeres en particular se agudiza, y empieza una relación con un compañero de estudios, que será su esposo Reza, lo hace sobre todo porque para tener algún tipo de libertad en ese tiempo debía estar acompañada siempre por un hombre; actividades como conducir o salir a la calle, eran prohibidas para una mujer que estuviera sola, o soltera, sin su esposo; además, ante la ley islámica es la eterna menor que necesita de un hombre tutor. Desde la perspectiva de Satrapi, una situación así es injusta, ya una ley que

se ensaña con segregar a la mujer, permitiendo que se violen sus derechos fundamentales y su libertad como ser humano no tiene sustento lógico. Esto se hace insoportable para ella, no le permite sentirse en un lugar importante, es invisible y el alcance de su arte es controlado minuciosamente.



Figura 36. *Persépolis*. Pág. 352

Fuente: (Satrapi, 2017)

Y así fue, Satrapi antes de su viaje y acompañada por su familia recorre los lugares de su memoria, la prisión donde su tío Anouche fue ejecutado y en el que reposa con miles de víctimas del régimen, de igual modo se carga de energía con el aire del mar Caspio, se arma de recuerdos y de este modo parte de Teherán en septiembre de 1994. A la despedida la acompañan sus padres y su abuela, con la promesa de un viaje hacia la libertad, su madre

le dice “Esta vez te vas para siempre, eres una mujer libre, el Irán de hoy no es para ti. ¡Te prohíbo que vuelvas!” (p. 356).



Figura 37. *Persépolis*. Pág. 355

Fuente: (Satrapi, 2017)

Para terminar, la viñeta final (que actúa como un indicador del tiempo y el espacio transcurrido, la dimensión de este espacio), permite determinar la duración de la historia, y la evolución del personaje en el transcurso del tiempo. Satrapi se despidió en esta etapa con una sonrisa esperanzadora, que contrasta con la imagen de su abuela llorando. Este fue uno de los últimos momentos en los cuales Satrapi compartió con ella, quien constituye un personaje definitivo desde el punto de vista ideológico en su formación. En el último texto dice: “La despedida fue bastante menos triste que hace diez años atrás, cuando embarque

hacia Austria. Ya no había guerra, ya no era una niña, mi madre no se sintió mal y mi abuela afortunadamente estaba allí...” (Satrapi, 2017, p. 356). Finaliza así la obra, con Satrapi, quien optó por pagar el precio de esa libertad tan anhelada, con su exilio, rompiendo de este modo con el inconformismo evidenciado en el inicio de la novela en 1980 cuando tenía diez años de edad.



Figura 38. *Persépolis*. Pág. 356

Fuente: (Satrapi, 2017)

Como anexo aparece un aparte explicativo por parte de Satrapi, el cual lleva el mismo tipo de narrativa, pero difiere de los cuatro libros anteriores puesto que se encuentra relatado bajo colores. De este modo, retoma hecho histórico sobre los cuales se ha creado una mirada distante sobre Irán, pero sobre todo, Satrapi indica que esta guerra está causada por favorecer los intereses norteamericanos sobre el tercer país más rico en petróleo del planeta: “ya sabéis el mismo golpe de estado que destituyó al primer ministro que nacionalizó el petróleo en

1.951, en agradecimiento a los americanos el Sha les regalo el 60% de la producción de petróleo, el 19 de agosto de 2003 se celebró el 50 aniversario del golpe” (p. 363). De este modo desde la postura de una mujer enfrenta las miradas que su obra ha suscitado y como no pretende ser un libro de su vida personal solo quiere contar la historia de su país, solo busca ser un relato más que se aúna a esas voces que nacen de los momentos de opresión y guerra.



Figura 39. *Persépolis*. Pág. 362

Fuente: (Satrapi, 2017)

Satrapi quiere ir más allá de los estereotipos asociados al extremismo islámico, del terrorista que se inmola por la guerra santa. Esa imagen la hace desfallecer, a lo que añade: “Poco importa, aunque fuera así, esta es la visión del mundo. ¡Como si la gente adorase morir en explosiones! ¡Como si vivir en paz fuese un privilegio de una parte del mundo, hoy en día en irán, centenares de estudiantes, periodistas, e intelectuales permanecen en prisión por haber soñado con la libertad, ¡esto tampoco os lo han contado!, no es grave creedme, uno se acostumbra a todo” (p. 366).

Esta frase como ella misma lo ha anotado es muy chiita en el sentido que evoca la filosofía de los vencidos, frente a una Islamóforbia reinante, donde se han creado barreras de

reconocimiento de la diversidad y desde donde *Persépolis* exactamente plantea un puente de entendimiento de esa diferencia por medio del color como forma de transmitir emociones y pensamientos que llevan al lector a ese mito llamado Persia.

4. Análisis de portadas y contraportadas

En este capítulo se realiza el análisis del discurso presente en las portadas, contraportadas y lomos de tres ediciones de la novela *Persépolis* realizadas por la Editorial Norma. La edición integral en castellano y perteneciente a la colección Nómadas, tapa dura, del año 2017; la edición en catalán también perteneciente a la misma colección, tapa dura, del año 2009; y la edición en castellano, de tapa blanda, del año 2012.



Figura 40. Portadas y contraportadas de tres ediciones de la novela gráfica *Persépolis*

Fuente: (Satrapi, 2009, 2012, 2017)

4.1. *Persépolis* en catalán, año 2009

Esta edición tiene un tamaño de 25 centímetros de alto y 18 centímetros de ancho y su portada y contraportada es de cartón prensado duro con 3 milímetros de grosor. Los colores predominantes son el verde, negro y dorado.

4.1.1. Portada

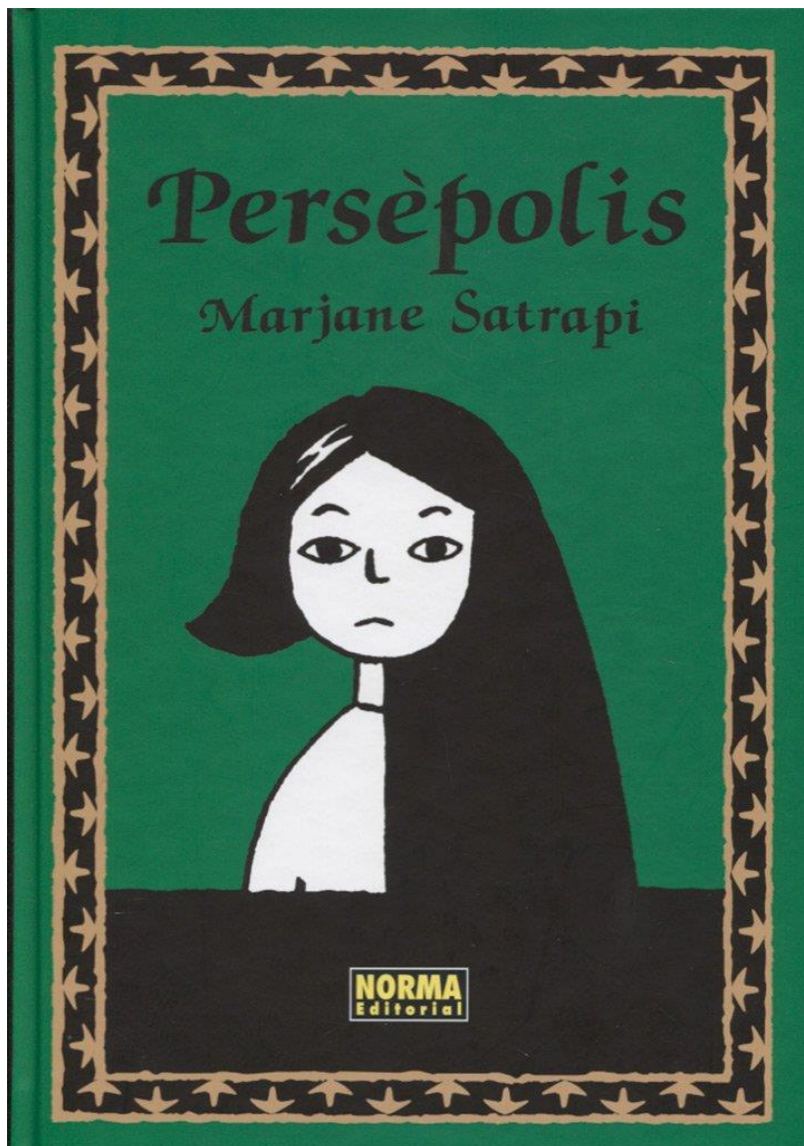


Figura 41. Portada *Persépolis* en catalán, 2009

Fuente: (Satrapi, 2009)

4.1.1.1. Análisis pre-iconográfico

La portada de esta edición de *Persépolis* en catalán, año 2009, es similar a la portada de *Persépolis* 2017. La diferencia radica en el color verde y en que la imagen central de la niña aparece la mitad con velo y la otra mitad sin velo y con el cabello suelto. El marco que contornea tiene fondo negro y borde de color dorado con motivos artísticos que son similares a flechas que son contrarias. El título y el nombre de la autora están escritos en letras negras y en un estilo en donde el centro del trazo es grueso y el final del mismo termina fino o en punta.

Por otro lado, el título de la novela está escrito en color blanco, la primera letra mayúscula y las demás letras de la palabra “*Persépolis*” en minúscula. El tamaño de este título en relación con el resto de portada es grande y la tipología de letra es levemente cursiva y los trazos de las letras son anchos en el centro del trazo y termina en punta al final del mismo. El nombre de la autora utiliza el mismo tipo de letra, pero a un tamaño menor, centrado y en color negro.

La imagen central de la portada es el dibujo a blanco y negro de una niña que mira hacia el frente con un rostro serio y está dividida verticalmente en dos partes, la de la derecha está vestida de velo y de color negro y la de la izquierda no posee velo, tiene su cabello negro suelto y está vestida con camisa de color blanco (o claro) (ver figura 42). El dibujo aparece a medio cuerpo, con los brazos sueltos y dividido por una franja negra que atraviesa la portada de lado a lado dentro del marco.



Figura 42. Dibujo central de *Persépolis* en catalán, 2009

Fuente: (Satrapi, 2009)

Dentro del paratexto editorial también se encuentra un recuadro de borde blanco, fondo negro y letras amarillas se lee “NORMA Editorial”. El tipo de letra del paratexto editorial es de trazos más estandarizados y rectos.

4.1.1.2. Análisis iconográfico

Dentro de la fase de análisis se busca el significado convencional de los motivos identificados en la anterior fase. El ejercicio consta de relacionar en otras fuentes los significados dados a imágenes similares y sus formas. Los aspectos a analizarse abarcan: el color y su combinación, el marco, tipo de letra, el rostro dividido, los gestos, el lenguaje corporal.

4.1.1.2.1. Color

El verde pertenece a la paleta de colores en el modelo sustractivo CMYK y es la combinación entre el Cian y el Amarillo.



Figura 43. Paleta de colores modelo CMYK

Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/69/CMY%E6%B7%B7%E8%89%B2%E6%A8%A1%E5%BC%8F.png/220px-CMY%E6%B7%B7%E8%89%B2%E6%A8%A1%E5%BC%8F.png>

El color verde es el color sagrado del islam y era el color favorito del profeta Mahoma (ver figuras 45 – 48). La bandera de Arabia Saudita, la tierra de Mahoma, es verde y tiene el significado del deber de seguirla y representa la guerra contra los infieles. En letras árabes en la bandera se observa la frase: “No hay más que un Dios, y Mahoma es su profeta” (ver figura 44). El verde es el color del profeta, del islam y de la Liga Árabe.



Figura 44. Bandera de Arabia Saudita, patria de Mahoma

Fuente: <http://www.banderas-e-himnos.com/media/flags/flagge-saudi-arabien.gif>

De acuerdo con Heller (2013) en el entierro del rey Hussein de Jordania, descendiente directo de Mahoma, se colocó un banderín verde en su tumba como símbolo de la fe islámica. No obstante, la predilección por el verde no era un tema de gusto personal, pues Mahoma difundía revelaciones de Dios y profetizaba que quienes llevaban una vida de respeto hacia Dios dentro de las recompensas existe un paraíso encantador de verdes prados floridos, bosques y oasis perpetuos (Heller, 2013). No obstante, el verde en el mundo occidental significa independencia, esperanza, naturaleza, frescura, natural, vida, salud, entre otros.

El color oro del marco, se asocia con la opulencia, aire imponente y sugieren un precio superior, elegancia y riqueza (Ortíz, 2004b). Por su parte, el otro color que es representativo es el blanco. Ortiz (2004) indica que el blanco es positivo, estimulante, luminoso, brillante, delicado, puro y significa castidad, inocencia y verdad. Así mismo, también es considerado un “no color” o ausencia de color, de vida. De acuerdo con Arnheim (citado por Ortiz, 2004) este color tiene la pureza de los inocentes que no han vivido y el vacío de los muertos.

Finalmente, el color negro no sólo está presente en la portada sino a lo largo de todas las viñetas e íconos de la novela. El color negro por sí solo representa duelo, desgracia, desesperanza, terror, horror, maldad, crimen, muerte. No obstante, combinado con el blanco “es bajeza y su temperamento es severo; entonces significa humildad, melancolía, resolución, solemnidad, profundidad y prudencia (Ortíz, 2004b).

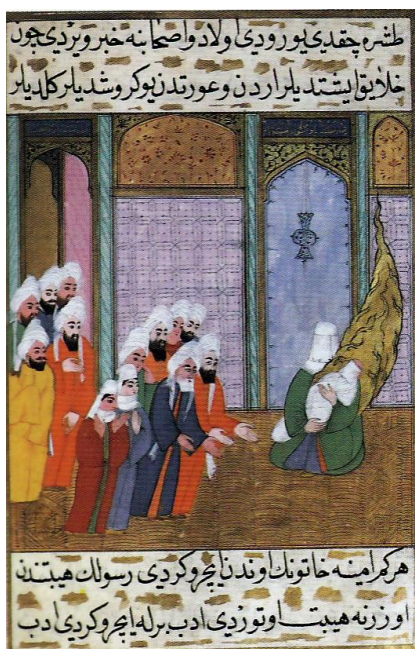


Figura 45. Nacimiento de Mahoma

Fuente: <https://www.almendron.com/artehistoria/ar-te/arquitectura/el-islam-desde-bagdad-hasta-cordoba/i-los-origenes-del-islam/>

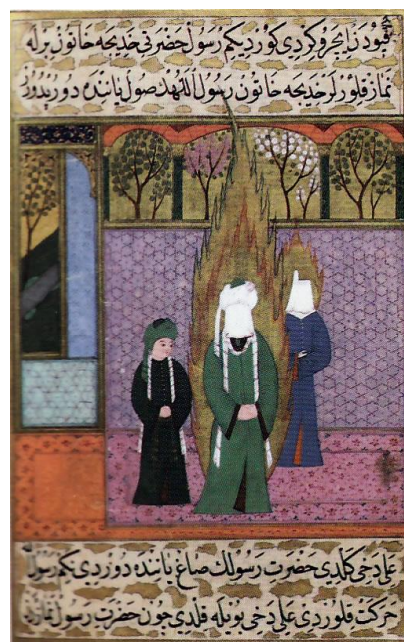


Figura 46. Familia del profeta Mahoma

Fuente: <https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/2017/08/la-familia-del-profeta.jpg>



Figura 47. Iniciador del Jihad (guerra santa)

Fuente: <https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/2017/08/iniciador-del-jihad.jpg>



Figura 48. Muerte de Mahoma

Fuente: <https://www.almendron.com/artehistoria/wp-content/uploads/2017/08/muerte-de-mahoma.jpg>

El uso de blanco y negro tiene como antecedente en el siglo XV cuando la imprenta hace su aparición en Europa y va quedando en el subconciencia colectivo la imagen grabada e impresa en tinta negra sobre papel blanco (ver figura 49). Sin embargo, en el mundo del cómic el uso de estos dos colores se ha relacionado con mostrar la realidad cruda de realidades creadas (detectivescas, o criminales) o realidades relatadas en contextos de guerra, crisis y opresión, como es el caso de la autobiografía. Estos mismos colores se pueden observar en obras como *Maus*, de Spiegelman (ver figura 50), quien lo utiliza para relatar los horrores del exterminio nazi, cuya dureza de la realidad se ve fielmente reflejada en el papel. Mientras tanto, Satrapi explica que el uso de blanco y negro obedece a referencias expresionistas alemanes y del neorrealismo italiano, dos referencias artísticas surgidas en países que acaban de sufrir una guerra (Marti, 2007).

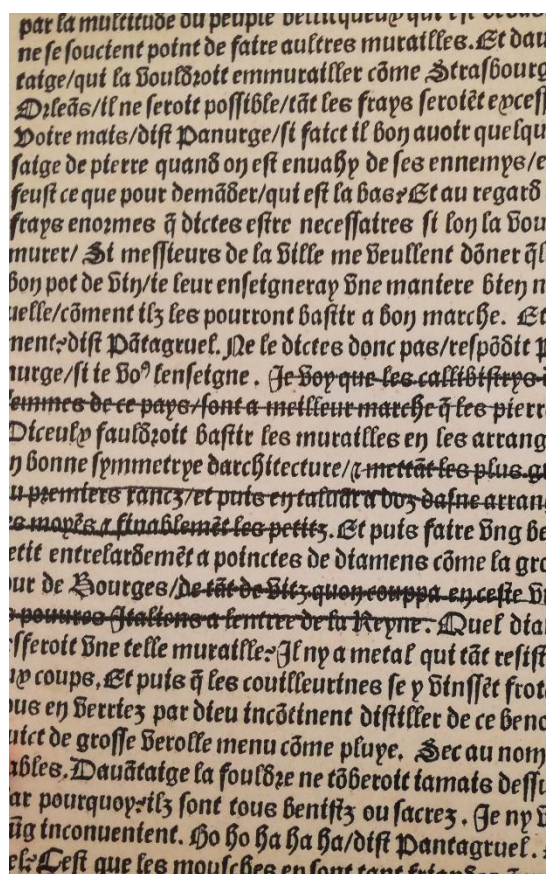


Figura 49. Página de la primera edición del *Pantagruel*, de Revelais, impresa en Lyon en 1532.

Fuente: (Pastoureaux, 2009)

En el mundo del cómic existe una significación para el uso del blanco y negro. De acuerdo con Echevarría (2013) en el cómic detectivesco o policial el negro se usaba para no

tener que pintar la sangre de rojo y no fuesen censurados, no obstante, una vez esta censura no se dio, el blanco y negro pasó a ser más un asunto de tradición y costumbre, además de dar un toque misterioso y oscuro.

Para McCloud (2009) el manejo de cómics a blanco y negro tiene que ver con una razón de costos y otra con la naturaleza de lo que se quiere expresar. La primera razón consiste en que el manejo de colores sigue siendo más costoso, a pesar del avance tecnológico. Sin embargo, McCloud (2009) indica que los dibujantes deseosos de realizar experimentos atrevidos con el cómic “han de aprender antes, en la mayoría de los casos, a ser atrevidos en blanco y negro” (p. 191).



Figura 50. Viñeta de la novela gráfica *Maus*

Fuente: <http://www.fundacionlafuente.cl/wp-content/uploads/2014/12/Maus.jpg>

Por otro lado, McCloud (2009) indica que existen diferencias profundas que afectan a todos los niveles de la lectura en el cómic a blanco y negro y el de color. Por un lado, en el blanco y negro las ideas se comunican más directamente, el significado trasciende la forma, el dibujo se aproxima al lenguaje. Mientras tanto, las formas de los colores mates, adquieren mayor relieve y crean un mundo de formas y espacio; y con los colores más expresivos, el cómic adquiere ambientes embriagadores en sensaciones.

4.1.1.2.2. El borde.

El borde de la portada de *Persépolis* (2017) sigue el patrón del arte persa e islamita en el manejo de los bordes (ver figura 51), el cual también se encuentra presente en el diseño de la portada y páginas del Corán (ver figura 52).



Figura 51. Arte de la civilización musulmana.

Predicación en una mezquita, miniatura persa del siglo XV (izquierda) y Representación de La Meca en un manuscrito miniado persa del siglo XVII (derecha).

Fuente: (Espasa Calpe, 2005)

De igual manera, los bordes del arte musulmán también pueden observarse en la novela “El juego de las golondrinas”, la cual hace parte de una serie de libros escritos por Zeina Abirached para memorizar sus experiencias infantiles personales vividas en Beirut durante la guerra civil libanesa (ver figura 53).



Figura 52. El Corán

Fuente: [https://4.bp.blogspot.com/-](https://4.bp.blogspot.com/-x2CBNv6PefU/WeFv6aM6NuI/AAAAAAAAA29A/spH2tquQRk8jnC8mktANzuXIEvW5Qd8LQCLcBGAs/s1600/lecture+coran+b%C3%A9douin+arabe.jpg)

[x2CBNv6PefU/WeFv6aM6NuI/AAAAAAAAA29A/spH2tquQRk8jnC8mktANzuXIEvW5Qd8LQCLcBGAs/s1600/lecture+coran+b%C3%A9douin+arabe.jpg](https://4.bp.blogspot.com/-x2CBNv6PefU/WeFv6aM6NuI/AAAAAAAAA29A/spH2tquQRk8jnC8mktANzuXIEvW5Qd8LQCLcBGAs/s1600/lecture+coran+b%C3%A9douin+arabe.jpg)



Figura 53. Página de la novela gráfica “El juego de las golondrinas” sobre la guerra civil libanesa

Fuente: https://antoniomalalana.files.wordpress.com/2015/03/golondrinas_156.jpg

4.1.1.2.3. Tipo de letra

El trazo de la letra en que se encuentra escrito el título “*Persépolis*” son semejantes a los trazos que tiene la caligrafía árabe, la cual da la sensación de estar casi dibujadas: trazo grueso en el centro y delgado en punta al final. Esto es posible observarlo en la figura 52 y en los escritos antiguos de la época abasí, fundada en 750 por Abu I-Abbás, descendiente de Abbás, tío de Mahoma (ver figura 54). *Persépolis* significa “ciudad persa” y era la capital del imperio persa durante la época de aqueménide. Los vestigios de esta ciudad se encuentran a 70 kilómetros de la ciudad iraní de Shiraz.

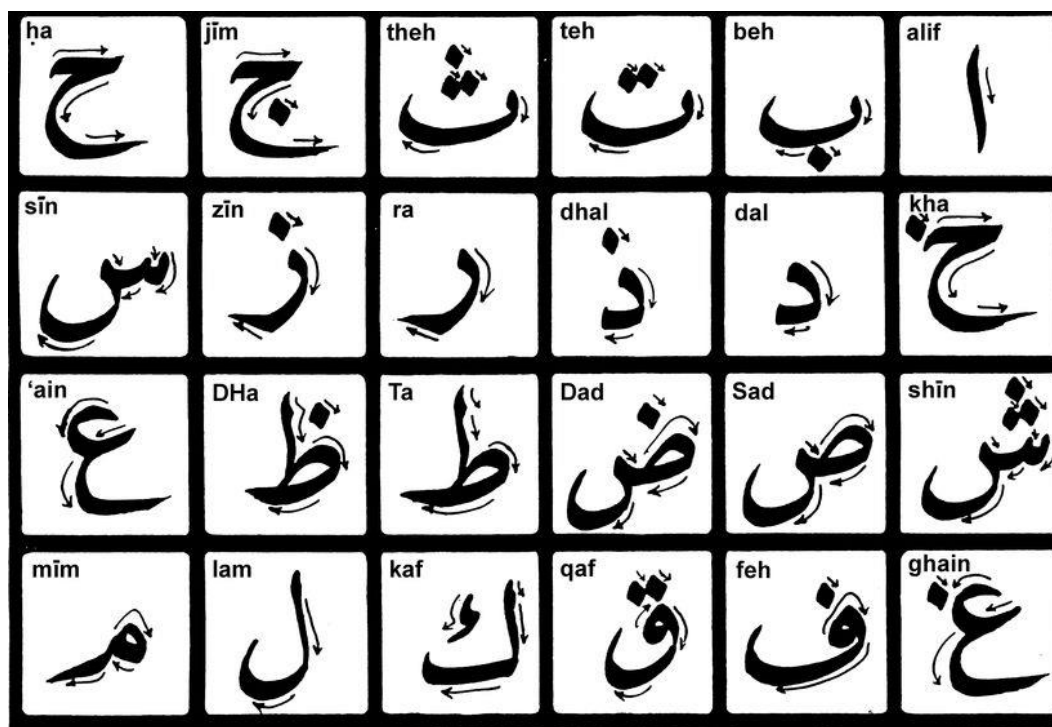


Figura 54. Escritura árabe.

Fuente: <https://lcaligrafia.info/wp-content/uploads/2016/02/alfabeto-arabe-flechas-para-dibujar-formas.jpg>

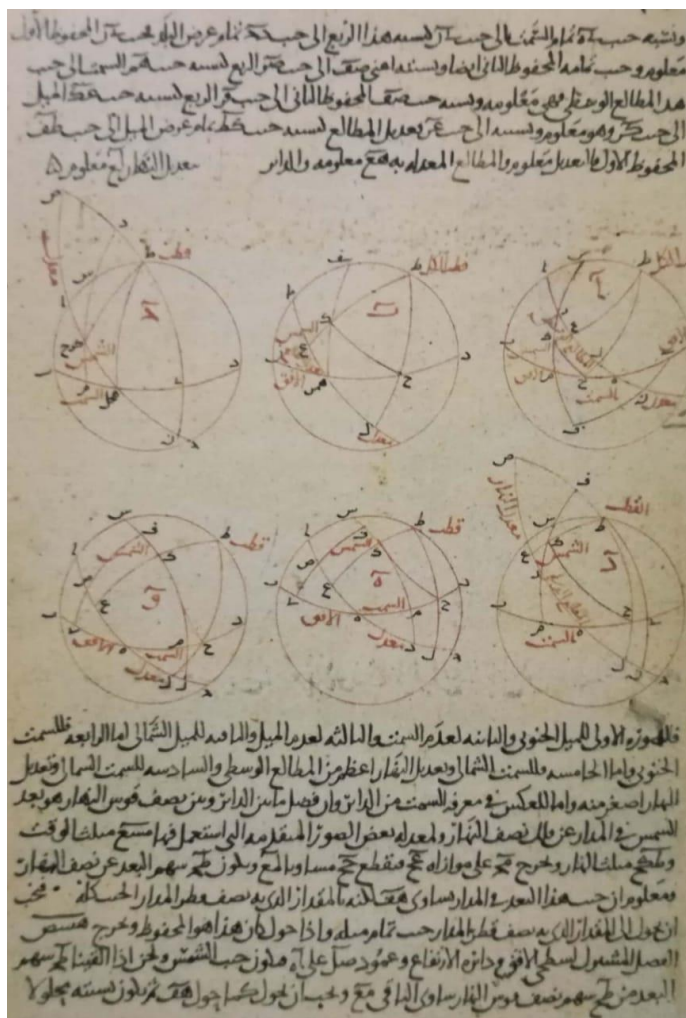


Figura 55. Manuscrito de un tratado de astronomía de la época abasí.

Fuente: (Espasa Calpe, 2005)

4.1.1.2.4. Dibujo central

Respecto al dibujo dividido entre el velo y el cabello suelto de la niña, revela asimetrías encontradas respecto a esta prenda de vestir y su significado. En primer lugar, en el lenguaje corporal del cómic la asimetría indica desequilibrio, descontento o resentimiento (ver figura 56). En segundo lugar, evidencia la vida de Satrapi entre el uso y no uso del velo, entre la represión y la libertad. En tercer lugar, también indica los dilemas que tiene el velo entre la visión occidental y la visión de la mujer islámica, lo que se ha ido transformando en una victimización e islamofobia hacia estas mujeres que usan el velo en Europa o América.



Figura 56. Asimetría corporal en el cómic

Fuente: McCloud (2008)

Es así como, existen autoras que se revelan ante la visión occidentalizada y el paternalismo hacia el velo, y buscan a través de este género combatir la islamofobia y la misoginia y desarrollar la conciencia que llevar el velo (en este caso el Hijab) es un sinónimo de sumisión. Deena Mohmed es una artista egipcia de 19 años que ha creado un cómic disponible en Web que cuenta las aventuras de una superheroína con velo islámico llamada Qaheera. En la figura 57 se vislumbra uno de los temas recurrentes en el cómic y es el enojo hacia el paternalismo de la sociedad occidental que pretender “salvar” a las mujeres de la opresión del velo.

Bajo esta línea de concientización hacia la islamofobia, se encuentra el cómic “a las afueras” del Instituto Maria Aurèlia Capmany de Cornellà e ilustrado por Manu Ripoll. En este cómic se narran las desventuras, prejuicios y problemas que enfrenta la protagonista Nora, una joven de Barcelona de origen magrebí y religión musulmana. En esta narrativa se muestra cómo las aulas están cargadas de comentarios y argumentos que relacionan el velo con sumisión, islam con terrorismo y religión con fundamentalismo (ver figura 58).

Estos mismos prejuicios son descritos por Satrapi en *Persépolis* (2009, 2017) tiempo después de haber relatado su experiencia a través de su novela. La superviñeta de la figura 59 muestra su gesto absorto ante las preguntas que le ha hecho la gente y cuestiona la visión

actual del mundo hacia el islam proponiendo dos polos opuestos: “¿como si la gente adorase morir por explosiones!... ¿como si vivir en paz fuese un privilegio de una parte del mundo!



Figura 57. Viñeta del Cómic de la superheroína Qaheera

Fuente: https://ichef.bbci.co.uk/news/ws/660/amz/worldservice/live/assets/images/2014/04/25/140425155315_deena_mohamed_qahera_976x549_deenamohamed.jpg



Figura 58. Viñeta del Cómic “A las afueras”

Fuente: https://cadenaser00.epimg.net/emisora/imagenes/2017/02/07/ser_madrid_sur/1486470897_208971_1486471016_noticia_normal.jpg



Figura 59. Viñetas de *Persépolis* donde existe dualidad.

Fuente: (Satrapi, 2009, 2017)

4.1.1.3. Análisis iconológico

Esta edición de *Persépolis*, la portada se puede resumir en una palabra: dualidad. Es un paralelo y una contraposición entre el significado del verde para el islam (guerra santa, la tierra prometida) y el verde para occidente (esperanza, independencia, salud). Esta es una de las primeras contradicciones que se encuentra Satrapi al comenzar a vivir fuera del mundo del islam.

La dualidad también existe entre la niña que jugaba libremente antes de 1979 y aquella niña a la que se le ha impuesto un velo, una religión y una cultura patriarcal. Entre la mujer tradicional y la mujer progresista y moderna que existe en el Islam: “evidentemente cuanto más se mostraba una mujer, más progresista y moderna era” (Satrapi, 2017, p. 309). Por lo tanto, el dibujo representa el proceso de modernización y liberación que han vivido

las mujeres en el mundo islámico: “al menos las cosas evolucionaban... año a año, las mujeres ganaban un centímetro de pelo y perdían uno de velo” (Satrapi, 2017, p. 308).

La portada también evidencia el rol dual que posee Satrapi al vivir sin velo fuera de su país de origen y tener que usarlo de nuevo cuando visita su familia. Tanto así que esta dualidad la lleva a una crisis de identidad en la que llega a la conclusión de que no era nada, incluso intentando suicidarse: “Era una occidental en Irán y una Iraní en occidente, no tenía identidad alguna, ni siquiera sabía por qué vivía” (Satrapi, 2017, p. 287). Es en este punto donde Satrapi coincide con otras autoras que relacionan el velo como un yugo, no sólo por lo que representa dentro del islam, sino afuera en la visión occidentalizada que las victimiza y discrimina.

El velo o el descubrimiento de la mujer al no usarlo revela la condición social de la mujer en el islam, donde ella es la culpable de provocar el deseo sexual en los hombres y ellos son criaturas indefensas esclavizados por su apetito sexual; lo que contrasta con el énfasis en el erotismo público femenino en occidente, que tiene como premisa que el hombre sí es capaz del control sexual (Zizek, 2015).

La dualidad también implica el ocultamiento del cuerpo femenino ante la sociedad y la posibilidad de su descubrimiento delante de sus esposos, sus hijos o los hijos de sus esposos, así como a sus hermanos o hijos de sus hermanos y hermanas (Paolucci & Eid, 2016). Dicha condición fue observada en varias ocasiones en la narrativa de esta novela gráfica.

Existe una dialéctica en la realidad de la mujer musulmana, pues, aunque en algunos países como Kuwait ha legalizado el voto femenino, Marruecos ha aprobado una ley de familia aperturista y en Jordania, Líbano y Túnez existen más mujeres que hombres en todos los niveles de educación (Tamayo, 2009); aún existe atraso de las mujeres en educación, economía y derechos humanos. No obstante, la situación de las mujeres en occidente tampoco se puede calificar como igualitaria o superior que los hombres, pues, por ejemplo, a nivel mundial la brecha salarial entre hombres y mujeres es del 23% (Organización Internacional del Trabajo, 2017). Sin mencionar casos de violencia contra la mujer y otras conductas de una sociedad occidental que también tiene tintes patriarcales.

Es probable que, por esta situación desfavorable hacia la mujer en ambos mundos, el gesto en el rostro del dibujo de la niña Satrapi no tenga la dualidad que si se percibe en todo su cuerpo. Es el mismo descontento acerca del papel de la mujer en ambas sociedades.

4.1.2. Contraportada

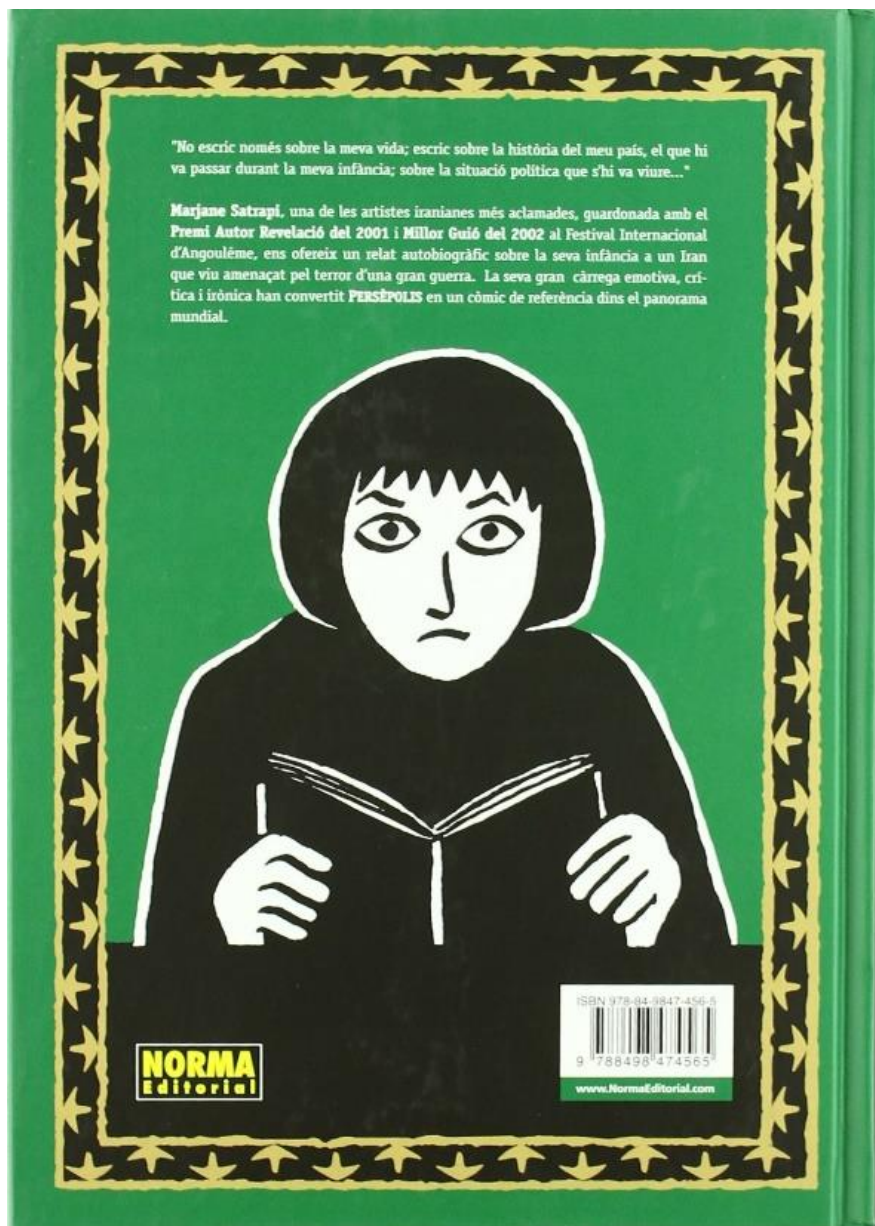


Figura 60. Contraportada *Persépolis* (2009).

Fuente: (Satrapi, 2009)

4.1.2.1. Análisis pre-iconográfico

La contraportada posee las mismas dimensiones que la portada: tiene un tamaño de 25 centímetros de alto y 18 centímetros de ancho y es de cartón prensado duro con 3 milímetros de grosor. Se observa que tiene fondo verde (ver figura 60) y posee el mismo marco presente en la portada de bordes dorados disformes de fondo negro y motivos artísticos en forma de flechas que van en sentido contrario (ver figura 61).



Figura 61. Marco de la contraportada *Persépolis* (2017)

Fuente: (Satrapi, 2017)

Dentro de este marco, en la parte superior, con letras blancas de tamaño pequeño, se encuentra descrita una frase textual de la autora donde hace alusión a su interés de no escribir sobre su vida sino sobre la historia de su país y la situación política del mismo. Este es un paratexto autoral. Enseguida, el paratexto editorial describe en seis líneas quien es la autora, sus premios recibidos y un resumen de lo que puede hallar el lector dentro del texto.

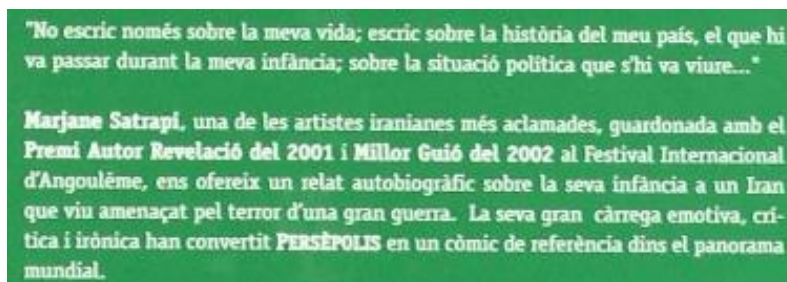


Figura 62. Paratexto autoral y editorial. *Persépolis* (2017)

Fuente: (Satrapi, 2017)

La imagen central de la contraportada es el cómic de una mujer de cabello corto con rasgos juveniles en tonos de blanco y negro. Su rostro está mirando de frente al lector en un gesto serio y desafiante. Esta joven tiene el cabello descubierto, viste de negro y tiene en sus manos blancas un libro de texto abierto hacia ella (ver figura 63). La imagen es de medio

cuerpo y se encuentra cortada por un fondo negro que abre paso al paratexto editorial correspondiente a la colección, código de barras y nombre de la editorial (ver figura 64).

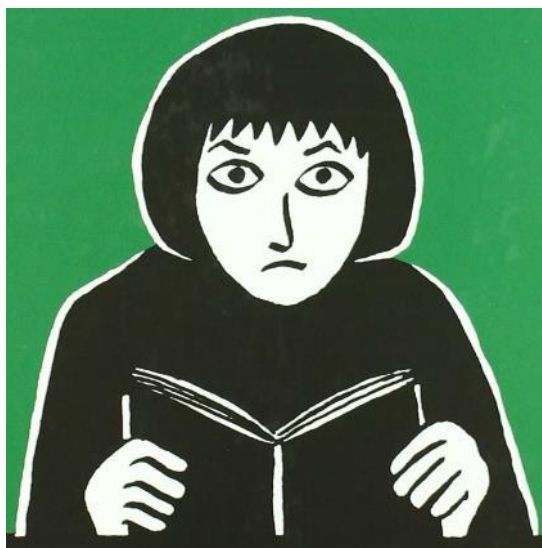


Figura 63. Imagen central contraportada. *Persépolis* (2017)

Fuente: (Satrapi, 2017)

El logo de la editorial tiene un fondo negro, recuadro amarillo y letras amarillas. El código de barras tiene fondo blanco y contiene el ISBN en negro y la página de Web de la editorial en letras blancas y fondo verde.

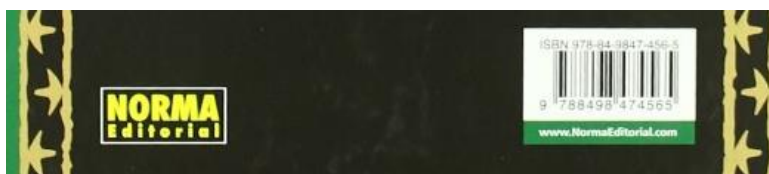


Figura 64. Paratexto editorial gráfico. *Persépolis* (2017)

Fuente: (Satrapi, 2017)

4.1.2.2. Análisis iconográfico

El significado convencional de los motivos artísticos que se visualizan en la contraportada, son muy similares al mensaje transmitido en la portada. Los colores verde, negro y naranja (dorado) significa la guerra contra los infieles y la lucha por la verdad en el mundo islámico y significa independencia, esperanza, naturaleza, frescura, naturaleza, vida,

salud en el mundo occidental. El blanco y negro demuestra la realidad cruda y contada en contextos de guerra (ver figura 50) y el marco se relaciona con el arte islámico (ver figura 50 y 51).

El paratexto escrito que presenta la contraportada brinda al lector una imagen más clara de lo que el lector puede encontrar en el texto, pues las imágenes muestran una niña y posteriormente a una joven, que indica una historia acerca de ese personaje. No obstante, el paratexto autoral anuncia que se trata de una autobiografía y de un contexto de situación política de un país y la editorial transmite credibilidad al lector sobre la obra mediante el enunciamiento de los reconocimientos y logros de la autora, junto con la visión de lo que el lector podrá encontrar en el texto. Esto puede visualizarse también en novelas gráficas autobiográficas y/o que narran contextos de guerra. En el caso de *El árabe del futuro*, el paratexto escrito es editorial (ver figura 65). En el caso de *Maus*, el paratexto escrito cita un autor reconocido como Umberto Eco (ver figura 66).

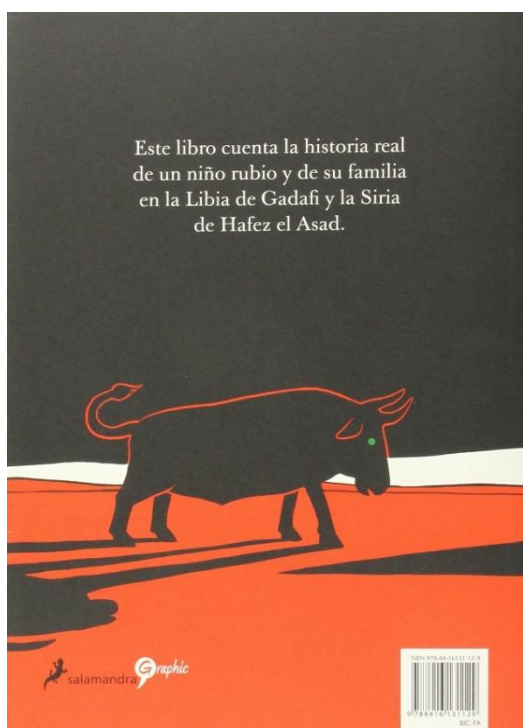


Figura 65. “El árabe del futuro”, editorial Salamandra Graphic, Riad Sattouf

Fuente: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81VssfaUhyL.jpg>

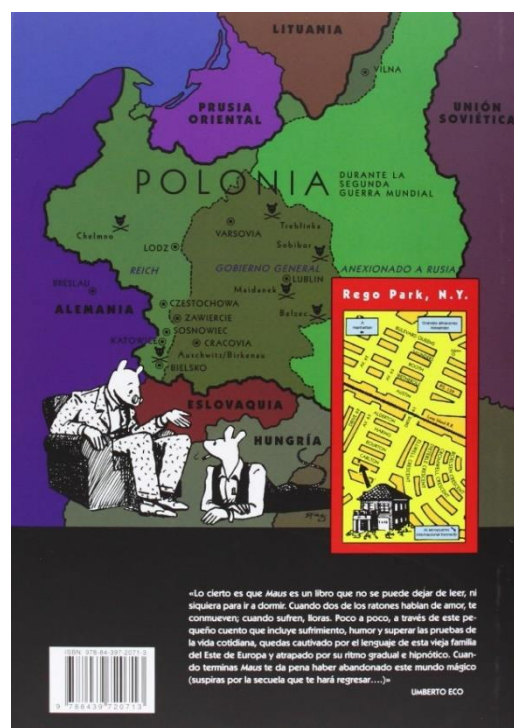


Figura 66. *Maus* editorial Reservoir Books, Art Spiegelman

Fuente: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/8151s-QawuL.jpg>

En *Crónicas de Jerusalén* este paratexto escrito es totalmente editorial (ver figura 67), mientras que en *El juego de las golondrinas* el paratexto escrito es totalmente autoral (ver figura 68).



Figura 67. “Crónicas de Jerusalén”, editorial Astiberri Guy Delisle
Fuente: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71Sh2xdPTBL.jpg>

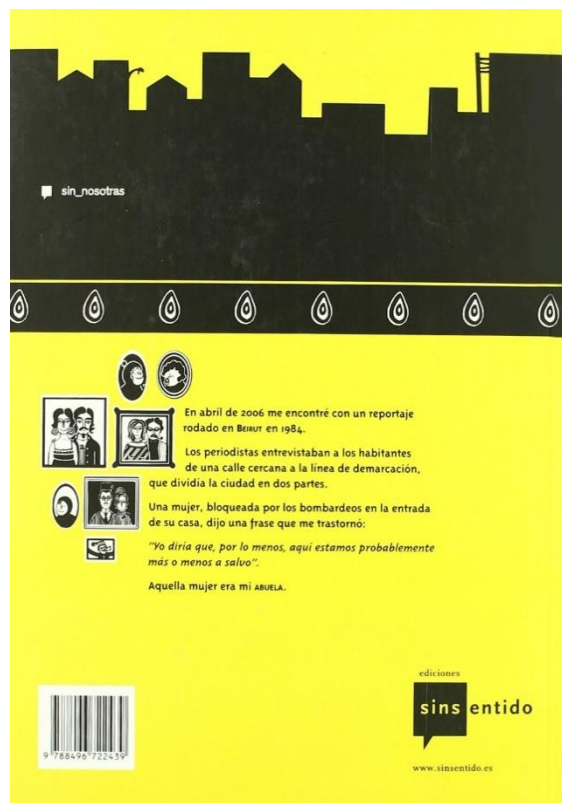


Figura 68. “El juego de las golondrinas”, ediciones Sinsentido, Zeina Abirached
Fuente: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71AHqulQz4L.jpg>

El gesto de la imagen central de la contraportada, el cómic de una joven, posee un gesto que se asemeja más a la firmeza. Esto contrasta con la portada, pues la imagen de la niña velada demuestra una mezcla de esos sentimientos: firmeza, desdén, abatimiento y preocupación, mientras que la joven de la contraportada ya se inclina hacia la mirada decidida de firmeza (ve figura 69). Por su parte, la simetría que existe en sus dos manos y su posición abierta transmite una posición de estabilidad y autoconfianza, tal como lo explica McCloud (2008) (ver figura 70).

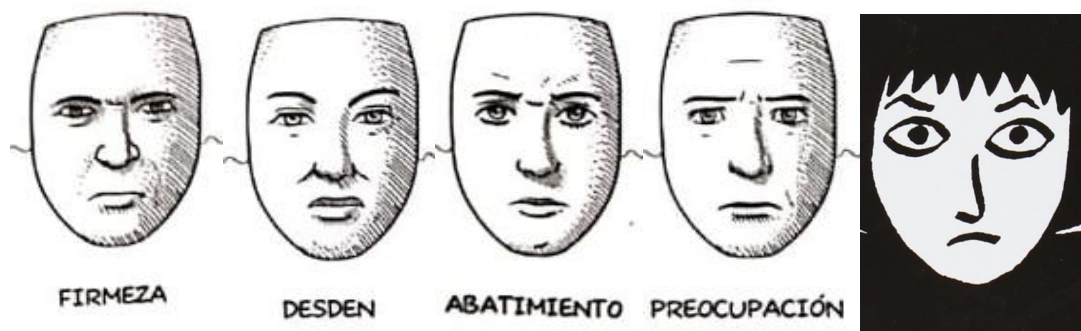


Figura 69. Gestos en el cómic e imagen central de la contraportada de *Persépolis*, 2017

Fuente: (McCloud, 2008; Satrapi, 2017)



Figura 70. Lenguaje corporal de brazos abiertos y simétricos, 2017

Fuente: (McCloud, 2008; Satrapi, 2017)

Por su parte, el libro que sostiene la joven en la contraportada, sumada a su gesto decidido tiene distintos significados. A lo largo de la historia, la escritura, la imprenta y los libros han sido los medios a través de los cuales se transmite conocimiento y mantienen los relatos y hechos en el tiempo. Los libros han provocado en determinados momentos revoluciones intelectuales que han desembocado en la libertad de los países, como sucedió en su momento en Europa con el descubrimiento de los escritos griegos. La importancia del texto escrito se puede observar en la frase de Wendell Phillips: “Lo que la pólvora ha hecho por la guerra, la imprenta lo ha hecho por la mente”.

Por lo tanto, la posibilidad de expresión que existe en el libro puede ser usado como herramienta de revolución, de transmitir masivamente aquello que no sería posible hacerlo

personalmente o por otros medios. Para los autores que hacen autobiografías, el libro es un medio de expresión y de revelación personal, muchas veces usado como instrumento para mostrar los horrores de la guerra. Así ha sido con *Maus*, *El futuro árabe*, entre otros. No obstante, son pocas las novelas gráficas que en su paratexto evidencian el libro. Como se puede observar en la figura 60, en la contraportada de *Persépolis* aparece un libro abierto, mientras que en otras novelas como la adaptación gráfica del “El diario de Anne Frank” poseen también el libro en la portada, en este caso, cerrado (ver figura 71) o en la novela de *Donde la tierra arde*, la cual relata la historia de una periodista que encontró la muerte al buscar decididamente contar lo que ocurre en las zonas más peligrosas del planeta (ver figura 72). Para Anne Frank su diario fue el instrumento que sirvió para mostrar los horrores de la guerra nazi, similar Maria Grazia Cutuli en el periodismo de guerra y a *Persépolis* con los conflictos en el islam.



Figura 71. “El diario de Anne Frank”, Ari Folman,
David Polonsky

Fuente:

<https://imageessl4.casadellibro.com/a/l/t0/64/9788466340564.jpg>

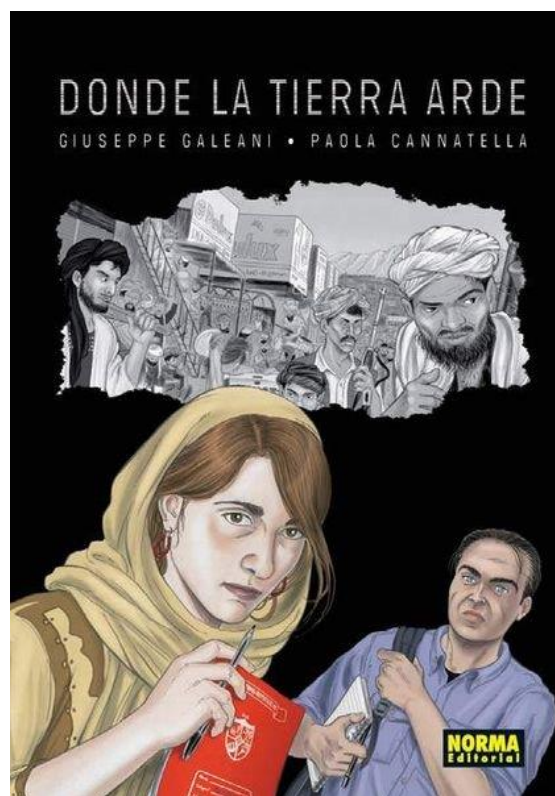


Figura 72. “Donde la tierra arde” Giuseppe
Galeani y Paola Gannatella.

Fuente: https://www.tebeosfera.com/T3content/img/T3_numeros/5/6/donde_la_tierra_arde_norma_2012_56.jpg

4.1.2.3. Análisis iconológico

A primera vista portada y contraportada envían un mensaje en el que la narración gira en torno a una niña y una joven que se enfrenta de manera desafiante a su realidad, la cual tiene unos tonos rojos y negros, es decir, de lucha, violencia y opresión. El paratexto autoral escrito permite al lector adentrarse más y, mediante la negación, indica que no sólo se trata de una autobiografía, sino que es a través de ella es que el lector puede profundizar sobre la historia del país islámico y sus conflictos políticos vividos.

Mientras tanto, el paratexto editorial escrito complementa la visión del autor, generando a través de un tercero la confianza y reconocimiento que éste posee. Va en contra de la conducta humana, o es mal visto, que un autor se autopromueva y hable de sí mismo, esto culturalmente es tomado como prepotencia. En cambio, cuando es un tercero el que habla de los logros, reconocimientos y trayectoria del autor, genera más credibilidad acerca del mismo y su obra.

Como es posible observar, en general los libros poseen uno, otro o ambos paratextos escritos, lo cual tiene un motivo comercial: la decisión de compra del lector es emocional, rápida y, entre más cargado esté este mensaje de emotividad y credibilidad, de la manera más corta posible, existe mayor posibilidad de que el lector adquiera el libro y se dé la oportunidad de leerlo. Es una condición aún más importante teniendo en cuenta que los libros en exhibición generalmente se encuentran plastificados, por lo tanto, el lector no puede abrirlos para mirar su contenido.

Es así como, existen dos condiciones que sustentan la presencia el paratexto autoral y editorial escrito: la presentación plastificada y, cuando esta limitante no existe, el lector no posee el tiempo ni habilidad leer toda la obra para saber de qué se trata y si la compraría o no. De ahí la necesidad de que alguien le de esta información al lector de manera corta y concisa. La labor de este paratexto es disminuir la brecha entre lo que el lector supone va a encontrar en el texto basado en los colores e imágenes, y lo que en realidad va a encontrar. Es por esta razón que la obra de Satrapi, como las demás novelas autobiográficas mencionadas, maneja en portada y contraportada los mismos íconos que encontrará dentro de la narrativa.

Por su parte, la imagen central de la contraportada de Satrapi cuando era joven, demuestra firmeza y revolución. Ella con su cabello corto muestra su descontento con la visión tradicional de la mujer (en la cual el estereotipo es tener el cabello largo). Tanto en su cabello, como en su gesto y el sostenimiento de un libro en sus manos, demuestra su actitud revolucionaria. Así esté de blanco y negro, su vestimenta demuestra que usa preponderantemente el negro y no otro color (si este color fuese diferente al negro, estaría representado con estampados o colores grises).

El negro en la vestimenta era principesco y lujoso en los siglos pasados, sucio y miserable en las grandes urbes industriales, pero en la modernidad demuestra una actitud discreta y dominante (Pastoureau, 2009). Este color en algunas subculturas juveniles demuestra drama e invisibilidad. Por lo tanto, la vestimenta negra del dibujo Satrapi en la contraportada demuestra su actitud dominante y dramática que acompaña la firmeza de su mirada.

Aunque el entorno violento de lucha en el que ella se ha encontrado inmersa busca callar, censurar y castigar el disenso, el libro es la herramienta que permite expresarse sin que directamente corra en peligro la vida por ejercer el derecho a la libre expresión. El libro es una forma en la que la transmisión de información es perdurable en el tiempo, por lo tanto, permite que las vivencias de los autores trasciendan su propia existencia para que queden como lecciones de vida para la humanidad.

4.2. *Persépolis* 2012

Esta edición de *Persépolis* es de tapa blanda de 368 páginas, colores predominantes son el rojo, el negro y el blanco. A continuación, se analiza la portada y contraportada.

4.2.1. Portada.

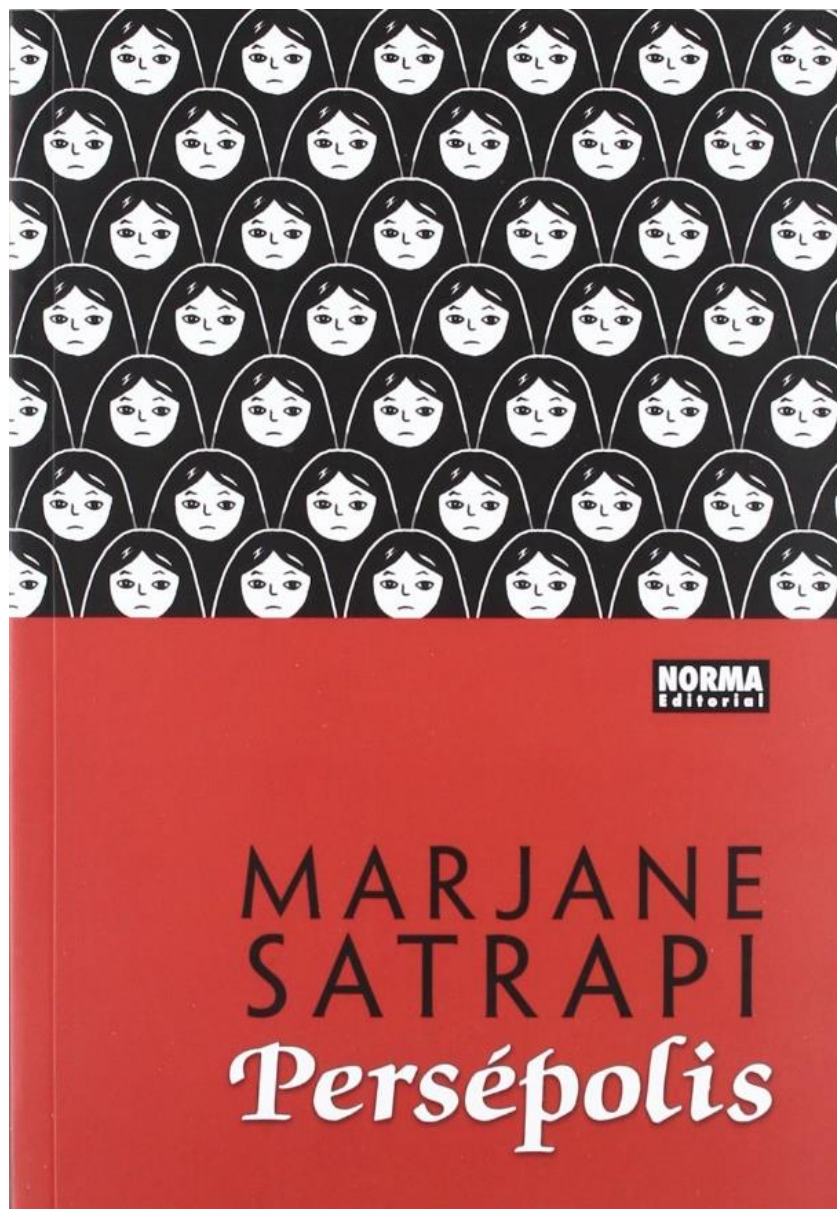


Figura 73. Portada *Persépolis* (2012).

Fuente: (Satrapi, 2012)

4.2.1.1. Análisis pre-iconográfico

La portada de esta edición está dividida a la mitad por una línea horizontal. La parte superior se observa el dibujo de Satrapi de niña con velo a blanco y negro, la misma que aparece en la primera página del texto y la que aparece como imagen central de la portada de *Persépolis* versión integral 9 edición (2017), sólo que esta vez está duplicada esta imagen varias veces. Se cuentan siete filas de esta imagen repetida, dando un total de 49 motivos artísticos de esta niña velada (ver figura 73).

Por otro lado, se puede observar que la segunda mitad de la portada es de fondo rojo y en ella se encuentra el sello de la editorial con fondo negro y letras blancas, donde se lee “NORMA editorial”. Así mismo, se observa que el nombre de la autora tiene un estilo recto y delgado, mientras que el nombre de la novela “*Persépolis*” mantiene el mismo estilo similar a la escritura árabe (gruesa en el centro del trazo y delgado al final del mismo) de color blanco.

4.2.1.2. Análisis iconográfico

Dentro de esta fase de análisis se busca el significado convencional de los motivos identificados en la anterior fase. Esto significa relacionar en otras fuentes los significados dados a imágenes similares y sus formas. Los aspectos a analizarse abarcan: el color y su combinación, tipo de letra, el velo, la vestimenta, los gestos, el lenguaje corporal. El dibujo de la niña velada y el tipo de letra de “*Persépolis*” fueron analizados a profundidad en la sección 4.1. con la edición de *Persépolis* (2009) y se profundizarán más en la sección 4.3. con la edición de *Persépolis* (2017).

4.2.1.2.1. Color

El rojo pertenece a la paleta de colores en el modelo sustractivo CMYK y es la combinación entre el Magenta y el Amarillo; mientras que el negro es la combinación del Cian, Magenta y Amarillo (ver figura 74).



Figura 74. Paleta de colores modelo CMYK

Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/69/CMY%E6%B7%B7%E8%89%B2%E6%A8%A1%E5%BC%8F.png/220px-CMY%E6%B7%B7%E8%89%B2%E6%A8%A1%E5%BC%8F.png>

En cuanto al significado de este color, siguiendo a Heller (2013) el simbolismo del rojo está determinado por dos experiencias elementales: el fuego es rojo y la sangre es roja. Fuego y sangre tienen, en todas las culturas de todos los tiempos un significado existencial. Según Heller (2013) el rojo es el color de la guerra, el rojo da fuerza, por ello los guerreros iban vestidos de rojo o se pintaban de ese color. Así mismo, el rojo es el color más fuerte, posee gran poder de atracción, es positivo, agresivo, excitante; simboliza una pasión primitiva y fuertes emociones, se asocia con coraje, rabia, rivalidad, lucha, virilidad y sexo (Ortíz, 2004a). En otro sentido, el rojo es el color de las emociones y tiene un poder psicológico sobre el ser humano: representa el poder, el ardor, la excitabilidad, la alegría entusiasta y comunicativa, el peligro (González, Cuevas, & Fernández, 2005). En un sentido ascético el rojo representa la vida, la caridad, el sacrificio o el triunfo (González *et al.*, 2005). El significado del blanco y negro fue analizado a profundidad en la portada de *Persépolis* (2009) (ver sección 4.1).

4.2.1.2.2. Tipo de letra

El estilo árabe que tiene la palabra “*Persépolis*” fue analizado en la sección 4.1., no obstante, el nombre de la autora escrito en un tipo de letra diferente al del título, lo cual puede indicar un alejamiento de ella hacia ese mundo del islam.

4.2.1.2.3. Dibujo central

Interesa aquí describir el significado inmerso en la duplicidad de imágenes de la niña velada en donde se vislumbra que no es sólo ella la que se encuentra bajo el adoctrinamiento y la obligación del velo, sino todas sus compañeras (ver figura 75).



Figura 75. Viñetas de *Persépolis* donde existe duplicidad de mujeres veladas

Fuente: (Satrapi, 2012)

El rojo en este entorno sigue significando agresividad y lucha y las letras “*Persépolis*” se insertan para dar la impresión de un entorno árabe, islámico. Juntos dan la impresión de estar hablando de una lucha por la instauración de valores considerados sagrados y tradicionales.

Generalmente en las revoluciones y en las dictaduras los seres humanos dominados son tomados como iguales, iguales de despreciables, iguales de culpables, iguales en sus costumbres, iguales en muchos aspectos. Es una situación que se puede observar en varias viñetas de *Persépolis* (ver figura 75) como en otras novelas gráficas que narran hechos dentro

de este mundo de guerra y represión, como *Maus*, en donde los animales antropomorfos con cara de ratón parecen no diferenciarse entre sí, dando al lector el simbolismo que los judíos para los nazis eran todos iguales, iguales de repudiados, iguales para ser cazados (ver figura 76).



Figura 76. Viñeta de *Maus*, donde existe duplicidad de ratones antropomorfos.

Fuente: (Spiegelman, 2009)

4.2.1.2.4. Logo editorial

En la portada de *Persépolis* (2009) el logotipo editorial venía con tonos amarillos, mientras que en esta portada está a blanco y negro puede indicar un intento de la editorial de adaptarse al tipo de color manejado en todo el cómic dentro del texto.

4.2.1.3. Análisis iconológico

La portada de esta edición de *Persépolis* tiene la característica principal de indicar el movimiento de masas en donde el sistema educativo es la herramienta utilizada para generar adoctrinamiento hacia el régimen. La imposición del velo a las mujeres las hace iguales ante los ojos de los hombres, por ello, si bien la imagen de la niña velada de la portada es repetida, se puede observar en la figura 86 que los rostros de mujeres, aunque son diferentes, con velo no pueden diferenciarse entre sí. La homogeneización del pueblo ha sido una de las

herramientas utilizadas por los regímenes para mantener el dominio de la sociedad. Por eso la imagen repetida es de una niña velada, no de una mujer velada, pues el origen de esta creencia se origina desde la escuela y se ha mantenido de generación en generación.

Comparado con otras conquistas y regímenes que han traído muerte en el mundo, se puede identificar que la cosificación de los dominados es una variable común. En *Maus* se observa que los judíos (ratones) son perseguidos por su condición, y aunque no interviene el sistema educativo, si existe una difusión a través del lenguaje los discursos dominantes, racistas y de represión.

4.2.2. Contraportada.

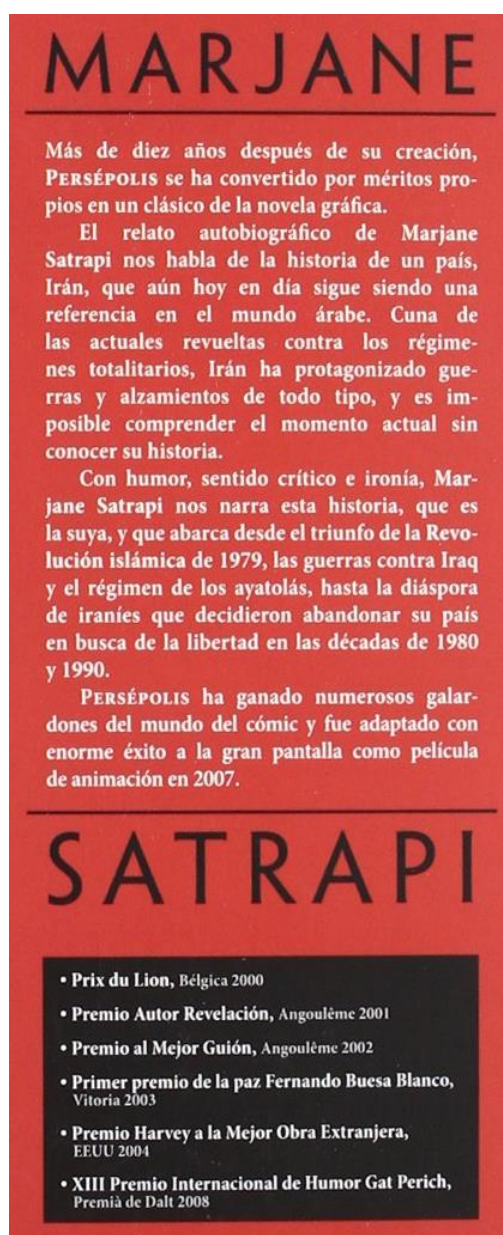


Figura 77. Contraportada *Persépolis*, tapa blanda, 2012.

Fuente: (Satrapi, 2012)

4.2.2.1. Análisis pre-iconográfico

La contraportada, como en las otras ediciones posee paratexto escrito. Sin embargo, se diferencia de las demás en que este paratexto sólo es editorial, es decir, no existe una cita de la autora o una referencia directa de ella hacia el lector.



El paratexto editorial consiste en una descripción de entrada en letra blanca y fondo rojo en la que se menciona el éxito que ha tenido el texto en los últimos 10 años, un resumen del relato autobiográfico y, de nuevo, una mención a galardones obtenidos y su adaptación en película de animación en el año 2007.

El nombre de la autora aparece dividido, primero “MARJANE” en negro y mayúscula sostenida en la parte superior del paratexto editorial mencionado, y luego “SATRAPI”, también en mayúscula sostenida. Este nombre y apellido se encuentran separados del texto editorial por una línea negra horizontal.

En la parte inferior se encuentra un recuadro negro en el que se escriben en letras blancas seis premios obtenidos por la novela entre el año 2000 y el año 2008 en diversos países.

Figura 78. Paratexto editorial

Fuente: (Satrapi, 2012)

La contraportada posee la característica que cerca del 40% de su ella se compone por la imagen repetida de un hombre con una especie de boina o turbante en su cabeza, a blanco y negro, con el cuerpo mirando al frente, el puño levantado y un gesto serio mirando hacia la derecha. Este personaje viste de negro y tiene bigote.



Figura 79. Sección contraportada dibujo Chiita.

Fuente: (Satrapi, 2012)

Al final de la portada se observa el logo de la editorial, el cual es un recuadro negro que contiene letras blancas que dicen “NORMA Editorial” y el código de barras el cual es un fondo blanco con líneas negras y que contiene el ISBN y la página de internet oficial de la editorial.



Figura 80. Logo editorial y código de barras.

Fuente: (Satrapi, 2012)

4.2.2.2. Análisis iconográfico.

A nivel iconográfico en la sección 4.2 se pudo observar cómo el paratexto escrito (autoral o editorial) es un elemento común dentro de otros libros de narrativa gráfica, autobiográfica y/o de guerra. Por lo tanto, el elemento que no se ha analizado su significado convencional es la figura del hombre con el puño levantado. La figura 81 muestra en la teoría del cómic el puño levantado es un gesto corporal que se encuentra dentro de una posición de amenaza.



Figura 81. Lenguaje corporal del cómic en donde existe el puño levantado

Fuente: (Eisner, 2002)

No obstante, el puño cerrado arriba tiene como antecedente el símbolo de victoria de las revoluciones, por ejemplo, la revolución francesa (ver figura 82), los discursos nazis (ver figura 83) o la revolución cubana (ver figura 84). No obstante, hoy en día el brazo extendido y el puño levantado representa una combinación entre el estilo nazi y el estilo comunista, asociado actualmente a regímenes antidemocráticos (ver figuras 85 y 86).



Figura 82. La Libertad guiando al pueblo es un cuadro pintado por Eugène Delacroix

Fuente: (Wikipedia, 2019a)



Figura 83. Discurso nazi
Fuente: (Cooperativa.cl, 2014)



Figura 84. Revolución cubana
Fuente: (BBC News Mundo, 2019)



Figura 85. Hugo Chávez (ex presidente de Venezuela) y Mahmoud Ahmadinejad (ex presidente de Irán)
Fuente: (Elentir, 2009)



Figura 86. Nicolás Maduro (presidente de Venezuela)

Fuente: (De Dentro, 2014)

No obstante, el dibujo al estar en un contexto del islam, el puño en alto también ha sido usado por los chiitas (ver figura 87). El Chiismo es un legitimismo que juzga que la comunidad de los creyentes en el islam sólo puede ser dirigida por los descendientes del profeta. Para los Chiitas el sucesor de Mahoma lo debe suceder en su autoridad religiosa, incluso prolongando la misión profética de Mahoma. Para el chiismo es obligada la necesidad de presencia de los "hombres de religión" en la vida política. Por su parte, la forma como está dispuesto el dibujo repetido del militante implica orden, ejércitos y multitud (ver figura 79).



Figura 87. Chiitas de todo el mundo celebran el Ashura

Fuente: (Valentín, 2016)

Por su parte, la vestimenta del dibujo es muy similar a la ropa que utilizaban los ejércitos árabes y afganos en la primera mitad del siglo XX (ver figura 88). Mohammed Nadir Shah fue un general y rey de Afganistan.



Figura 88. Mohammed Nadir Shah

Fuente: (Wikipedia, 2019b)

Finalmente, el puño levantado es utilizado por Satrapi en varias ocasiones en su obra, siempre como un símbolo de protesta y revolución (ver figura 89).



Figura 89. Viñetas donde se usa el puño levantado en *Persépolis*

Fuente: (Satrapi, 2012)

4.2.2.3. Análisis iconológico

La contraportada, en principio, a nivel textual pone en contexto al lector acerca del tiempo y lugar donde ocurren los hechos de la narrativa y si es o no basada en hechos reales. Los premios y galardones obtenidos por la novela son mencionados para dar seguridad al lector de la calidad del material que tiene en sus manos. Así mismo, el color rojo enuncia un entorno de lucha y los dibujos dan a entender al lector que se trata de una novela gráfica.

A nivel de íconos, el significado es mucho más profundo, y como se pudo observar, consiste en una multitud de hombres en traje de militar o guerrero (el mismo dibujo repetido varias veces) con el brazo extendido y el puño cerrado mirando todos hacia la misma dirección. Así son las revoluciones que tienen éxito, son organizadas y son con multitud.

El puño cerrado implica fuerza determinación, con el brazo extendido ha sido pintado en la historia como símbolo de victoria. El uso que se le ha dado este símbolo en revoluciones y golpes de estado lo han vinculado a esa connotación. No obstante, el puño cerrado con el

brazo levantado hoy en día tiene una asociación a aquellos regímenes totalitarios y antidemocráticos.

La autora con este paratexto en la contraportada quiere indicar que el islam es un régimen que llegó al poder a través de la revolución y la lucha. Un significado que contrasta con la portada en donde no se evidencia esta simbología de fuerza, pero sí de adoctrinamiento. Por lo tanto, la novela en su portada y contraportada muestra las dos caras de la revolución islámica: su ascenso al poder mediante la lucha y su mantenimiento mediante la represión.

4.3. *Persépolis*, en castellano, año 2017.

4.3.1. Portada

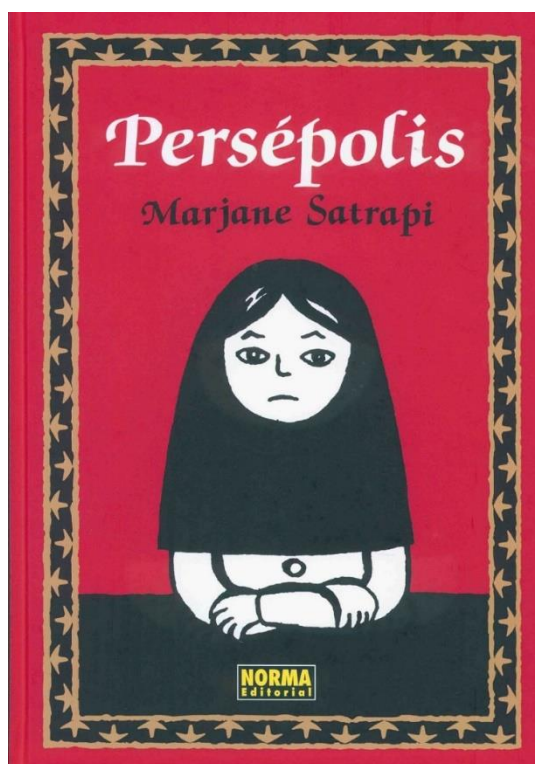


Figura 90. Portada *Persépolis*, 2017.

Fuente: (Satrapi, 2017)

4.3.1.1. Análisis pre-iconográfico

La portada de la novela *Persépolis* tiene un tamaño de 25 centímetros de alto y 18 centímetros de ancho y es de cartón prensado duro con 3 milímetros de grosor. Lo primero que se observa es que la portada tiene un fondo rojo e internamente existe un marco de un centímetro de ancho con borde de color dorado, no lineal, con fondo negro e internamente posee unos motivos artísticos que se asemejan a unas flechas que van en direcciones opuestas.



Figura 91. Marco de la portada, *Persépolis* (2017)

Fuente: (Satrapi, 2017)

Por otro lado, el título de la novela está escrito en color blanco, la primera letra mayúscula y las demás letras de la palabra “*Persépolis*” en minúscula. El tamaño de este título en relación con el resto de portada es grande y la tipología de letra es levemente cursiva y los trazos de las letras son anchos en el centro del trazo y termina en punta al final del mismo. El nombre de la autora utiliza el mismo tipo de letra, pero a un tamaño menor, centrado y en color negro.



Figura 92. Título y autor, *Persépolis* (2017)

Fuente: (Satrapi, 2017)

En el centro de la portada se encuentra la imagen en cómic, a blanco y negro, de una niña la cual se encuentra de brazos cruzados y con su rostro mirando al frente con un tono “serio”. Lo que caracteriza esta imagen es que esta niña tiene un velo negro en su cabeza, el cual cubre parte de su cabello, cuello, hombros y parte de su antebrazo. Se observa que el parte de su cabello sobresale del velo debido a dos motivos artísticos de color blanco que simulan el brillo que tiene esta parte de su cuerpo. Aunque la niña tiene una camisa, debido al botón que se encuentra encima de sus brazos cruzados, el color blanco de dicha prenda no se distingue de sus manos, las cuales, delineadas con color negro tienen el mismo color que la camisa. Finalmente, esta niña se encuentra detrás de una superficie negra sobre la cual descansa la mitad de su cuerpo y sus brazos cruzados.



Figura 93. Imagen central portada, *Persépolis* (2017)

Fuente: (Satrapi, 2017)

Dentro del paratexto editorial también se encuentra un recuadro de borde blanco, fondo negro y letras amarillas se lee “NORMA Editorial”. El tipo de letra de este paratexto editorial es de trazos más estandarizados y rectos.



Figura 94. Logo editorial, *Persépolis* (2017)

Fuente: (Satrapi, 2017)

4.3.1.2. Análisis iconográfico

Dentro de esta fase de análisis se busca el significado convencional de los motivos identificados en la anterior fase, lo cual implica relacionar en otras fuentes los significados dados a imágenes similares y sus formas. Los aspectos a analizarse abarcan: el color y su combinación, el marco, tipo de letra, el velo, los gestos, el lenguaje corporal. Debido a la similitud entre esta edición y *Persépolis* (2009), no se hará mayor énfasis en el marco, la forma de las letras del título y el nombre de la autora, ni del sello editorial. En cambio, se analiza el significado del rojo y su combinación con otros colores y el dibujo central de la niña velada.

4.3.1.2.1. El color.

Como se explicó en la sección 4.2., el rojo pertenece a la paleta de colores del modelo CMYK como combinación del Magenta y el Amarillo y tiene connotaciones como fuerza, rabia, rivalidad, lucha, virilidad, poder, peligro, sacrificio, vida o triunfo. No obstante, la combinación de colores genera otra clase de impactos en la mente del lector. Según el acorde cromático genera un sentimiento o una impresión que va establecida con el acorde, más que el color principal. Por ejemplo, el acorde más cercano al evidenciado en la portada es el que se puede observar en la figura 95, cuando la mayoría del acorde es rojo, en segundo lugar, negro y en menor medida naranja, el cual significa agresividad (Heller, 2013).



Figura 95. Acorde cromático derivado del rojo, negro y naranja

Fuente: Heller (2013)

En este acorde presentado aparece el naranja como color de menor preponderancia, sin embargo, en la portada de *Persépolis* (2017) existe el color dorado en el marco. El color oro se asocia con la opulencia, aire imponente y sugieren un precio superior, elegancia y riqueza (Ortíz, 2004b).

Por su parte, el blanco y negro, el borde de la portada y el estilo de la letra fue explicado en el análisis iconográfico de *Persépolis* (2009) (ver sección 4.1.)

4.3.1.2.2. *Velo*

El velo ha sido representado en la novela gráfica como un elemento de la represión que existe en la mujer en el medio oriente. De acuerdo con Motilla (2009):

Para la mujer musulmana portadora de él [pañuelo islámico] representa un signo de modestia, el ocultamiento en el espacio público, por obligación religiosa o, en los casos en que a este elemento se le atribuye una dimensión política, de señal de identidad, de expresión visual de la sociedad y de la cultura a la que se pertenece (p. 10).

Desde una visión occidental, el velo es una restricción a la libertad de la mujer, que es sólo uno de los elementos visibles del patriarcado existente en estos países. La mujer no tiene derecho al divorcio, la declaración o la custodia de los hijos. El velo es un elemento simbólico de este tipo de restricciones a la libertad de expresión de la mujer iraní.

Dependiendo del tamaño del velo y las partes de cubrir, este recibe nombres diferentes y es utilizado de manera generalizada o específica en diferentes países, especialmente los de medio oriente. Como se puede observar en la figura 96, los velos que son más usados en el mundo son el Hijab y el Al-Amira. Este último es el que se puede evidenciar en la niña que se encuentra en la portada de *Persépolis* (2017), pues cubre el cabello y los hombros, pero deja descubierto el rostro.



Figura 96. Tipos de velo islámico en el mundo.

Fuente: <https://www.pressreader.com/argentina/la-nacion/20150806/281638188923373>

La portada de *Persépolis* con una niña velada es comparable con las portadas de la galardonada novela *Maus*, pues, aunque en el tomo I y II se observan la cara de unos animales antropomorfos, la simbología indica que ese es su velo, su represión de libertades (ver figura 97). En *Maus* se observa que no existe un velo como tal, pero existe una máscara puesta por otros, ser ratón y tener uniforme de rayas verticales es el símbolo de la persecución y la represión de libertades. Similar a lo que sucede con el velo y las restricciones que existen para las mujeres en el islamismo.



Figura 97. Portadas de la novela *Maus*, Tomo I y II

Fuente: (Spiegelman, 2009)

Satrapi es una de las autoras que ha encontrado como medio la literatura para expresar la inconformidad hacia el velo. No obstante, existen otros escritores que narran historias y autobiografías en el medio oriente, donde se evidencia también alusiones a esta prenda. Este es el caso de “El árabe del futuro” de Riad Sattouf, donde cuenta la historia real de un niño rubio y de su familia en la Libia de Gadafi y la Siria de Hefez el Asad. En la figura 98 se puede observar dos viñetas en donde se muestran mujeres con velos y la separación de ellas y los hombres.

Por su parte, la portada de la novela “*Kabul Disco I: cómo no fui secuestrado en Afganistan*” muestra el cómic de una Burka bailando con el autor, Nicolas Wild, quien cuenta sus experiencias en medio oriente en medio de su participación en causas humanitarias (ver figura 99).



Figura 98. Viñeta de “El árabe del futuro”

Fuente: https://m.elcultural.com/imgnoticias/2016/9706_4.jpg

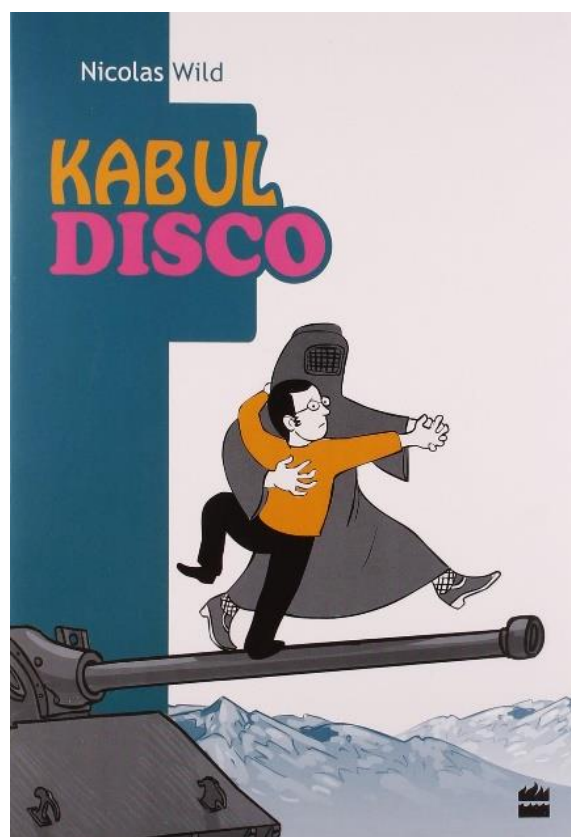


Figura 99. Portada de la novela “Kabul Disco I”

Fuente: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/81c0XT8X9BL.jpg>

4.3.1.2.3. Gestos y lenguaje corporal

Los iconos en su forma de dibujos, es decir, imágenes concebidas para parecerse a los motivos que representan, simulan los gestos del rostro y el cuerpo humano e implican distintos significados. Como se puede observar en la figura 100, los cómics pueden expresar en su rostro distintos sentimientos y emociones. El rostro de la niña de la portada de *Persépolis* evidencia sentimientos cercanos a la firmeza, el desdén, el abatimiento y la preocupación.

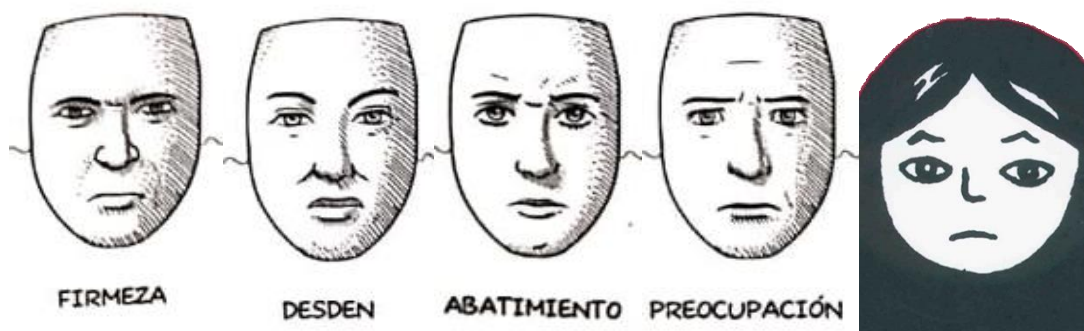


Figura 100. Gestos en el cómic e imagen central de la portada de *Persépolis*, 2017

Fuente: (McCloud, 2008; Satrapi, 2017)

Mientras tanto, el lenguaje corporal de brazos cruzados demuestra un mensaje hostil o desafiante, tal como lo explica McCloud (2008) en el lenguaje corporal de los cómics.



Figura 101. Lenguaje corporal de brazos cruzados

Fuente: (McCloud, 2008)

Finalmente, el logo de la editorial norma está compuesto por letras amarillas en un tipo de letra estándar y “cuadriculado” en fondo negro. De acuerdo con Ferrer (1999) en publicidad el amarillo es un color cálido que alegra la vista y anima el espíritu, asociándose con la luz, la plenitud y el sosiego; mientras que el negro en publicidad es un fondo en el que se destacan todos los colores contribuyendo a su intensidad.

4.3.1.3. Análisis iconológico

En la portada de *Persépolis* (2017) el discurso paratextual que envía el autor y la editorial al lector plantea un cúmulo de significados que giran en torno a al abatimiento, el desdén y la preocupación que sintió la autora en su infancia; a su vez, evidencia la firmeza con la que plantea una posición en la que revela las luchas que ha tenido que vivir su familia y su país, la represión de la libertad hacia su pueblo, especialmente las mujeres, y la convicción de revelar las verdades acerca del islamismo al mundo de occidente. Es una posición desafiante en la que cuestiona la represión de libertades y su arma es la literatura.

Los sentimientos expresados en el paratexto se encuentran enmarcados, primero, por un velo que es símbolo de represión a la libertad; segundo por la rivalidad, lucha y rabia en la que ha vivido su país (visible en el rojo y negro de la portada); y tercero, encapsulado por un marco de motivos artísticos que evocan el arte persa y el diseño con el que está escrito el Corán, un libro bajo el cual su país ha hecho la revolución.

El estilo de la letra del título, del nombre de la autora, el marco de motivos artísticos y el velo, es una simbología que da al lector una visión de que se trata de una narrativa de un mundo árabe y en un contexto de lucha y guerra. El mismo título “*Persépolis*” evoca la visión de un imperio y un imperio se construye mediante la lucha y la conquista con otros. El entorno de lucha contrasta con la posición desafiante y firme de una niña velada, cuyo posicionamiento central dentro de la portada evidencia al lector que ella va a ser el personaje principal con el que se va a encontrar en el relato.

El color blanco de la niña significa pureza, verdad y representa también “la pureza de los inocentes que no han vivido y el vacío de los muertos” (Arnheim, citado por Ortíz, 2004). Satrapi en su autobiografía cuenta cómo tuvo que ver morir inocentes en la guerra de Irán, incluso algunos que por la guerra quedaron en discapacidad y que ya no podían vivir igual

como antes. En combinación con el negro representa la melancolía del recuerdo y la profundidad con la que cuenta su historia.

La prevalencia del color negro puede corroborarse a lo largo de la novela gráfica, pues toda la autobiografía es contada a blanco y negro, mientras que, en las últimas páginas, la autora narra en presente algunas líneas finales y todas las caricaturas aparecen en colores vivos y las partes descubiertas del cuerpo de los personajes es color piel.

No obstante, esta imagen de la niña y el velo no le muestra al lector la etapa de la vida de Satrapi en la que se va para Europa y no se encuentra bajo todo lo que representa el velo. Aparentemente la novela va a girar en torno a una niña y no en torno a la vida de una adolescente y una mujer que ha tenido que convivir en este mundo. La imagen es una repetición de una viñeta en la que la autora inicia su relato.

4.3.2. Contraportada

La contraportada de *Persépolis* (2017) es similar a *Persépolis* (2009), se diferencia en su color y en que posee el logotipo de Nómadas. Por esta razón, el análisis pre iconográfico, iconográfico e iconológico es el mismo que se encuentra en la sección 4.1.2., salvo algunas diferencias que se explican a continuación.

En esta portada, la combinación de colores rojo, negro y naranja que significa agresividad. El logo de la colección “Nómadas” tiene un fondo negro y está escrito en letras blancas (ver figura 102). La palabra “Colección” es un estilo común, mientras que la palabra “Nómadas” está escrita en letras disformes y animadas.

La colección Nómadas está centrada en obras gráficas imbuidas por el espíritu de andar de un lado para otro, de ir a ninguna parte y a la vez al mundo entero. Son obras que son de autores de allí y aquí pero que hablan de temas que a todos tocan por igual, obras que viajan con el lector y que impiden quedarse sin hacer nada, son obras que mueven. Un significado así es el que trata de evocar en el logo la falta de uniformidad en las letras, las cuales van y vienen.



Figura 102. Contraportada *Persépolis* (2017)

Fuente: (Satrapi, 2017)

Conclusiones

En definitiva, el paratexto contiene lenguajes y significados que transmiten discursos al lector, provenientes del autor y del editor. La intención de dicho paratexto es comunicar de la mejor forma posible los elementos que se pueden encontrar en el texto y persuadir sobre los elementos atractivos que posee la obra. En cada una de las ediciones se buscó resaltar algunos elementos ya presentes en el texto, más que otros; sin embargo, los significados y mensaje transmitido finalmente tienen elementos coincidentes que en los siguientes párrafos se describen. Se demuestra cierta consistencia en el discurso que la editorial y la autora buscan transmitir al lector.

En las tres portadas predomina invariablemente el manejo del blanco y negro del dibujo de Marjane Satrapi cuando niña y cuando joven, el velo con ciertas variaciones, así como el gesto serio que demuestra abatimiento, preocupación y desdén. En todas las portadas el conjunto de motivos artísticos envía un mensaje en el que el personaje principal cuenta una historia con melancolía y profundidad en medio de condiciones de represión de libertad, cuyo elemento simbólico es el ocultamiento de la mujer detrás de un velo impuesto.

De igual manera, las tres portadas contienen el mismo estilo de letra para el título, el cual tiene rasgos árabes. En dos de las ediciones existe el uso del rojo como color predominante y en una de ellas es el verde. Así mismo, en dos de las portadas existe el uso de un marco con motivos curvilíneos muy semejantes con el arte islámico. Todos estos elementos descritos envían un mensaje al lector en el que el personaje principal se ve inmerso en un ambiente de lucha, de revolución, de agresividad y lo vincula con el mundo árabe e islámico.

Por su parte, las contraportadas mantienen el color principal de cada edición, lo que mantiene el mensaje del paratexto. No obstante, se evidencia que el gesto del dibujo de Satrapi ahora se ha transformado en firmeza y convicción, cuya arma principal es un libro. Es un elemento que le ayuda al lector a predecir que el personaje principal no solo narra su historia de infancia, sino de adolescencia y adultez y busca su propia revolución y su medio de expresión más masivo es el libro. En las contraportadas ya no se hace alusión al velo, pero vistos en conjunto con las portadas, implica la lucha que tiene la autora al tener que vivir la

estigmatización que sufre en los dos mundos: era una occidental en Irán y una iraní en occidente. En ambas condiciones era juzgada o victimizada.

En las contraportadas se observa un papel preponderante del paratexto editorial para transmitir al lector de manera resumida de qué trata la obra y quién es la autora, todo ello con el fin de dar seguridad al lector del libro que va a adquirir. Tal como lo indica Genette (2001) y Alvarado (2011), el paratexto efectivamente es un discurso auxiliar del texto, compuesto por elementos iconográficos y verbales, planeados por el autor y el editor para persuadir al lector sobre lo que puede encontrar en el texto.

A nivel de la novela analizada, se puede concluir que en las tres ediciones se identifica el envío de un mensaje consistente: es una novela gráfica autobiográfica que se basa en los recuerdos de la autora sobre los hechos que vivió en su condición de mujer en un entorno de revolución islámica. El texto muestra cómo la lucha personal de Satrapi ante los estigmas de la sociedad islámica y de la sociedad occidental la ha llevado a contar su vida mediante la narrativa como una forma de rebeldía ante un régimen que aún perdura.

Por otro lado, el análisis realizado demuestra el potencial comunicativo del paratexto y de la novela gráfica. El paratexto envía mensajes y significados previos a un lector sobre una obra literaria, lo que puede hallar, lo que puede esperar y quién es el autor. Este potencial comunicativo cumple una función pedagógica, pues de una forma indirecta el paratexto enseña al lector el gusto por la literatura, el significado de las imágenes e íconos, la elaboración de hipótesis y operaciones de anticipación; elementos que son fundamentales para una adecuada comprensión lectora. Por lo tanto, el análisis paratextual posee utilidad en la formación académica y la formación de lectores.

Finalmente, la novela gráfica tiene un potencial interesante en la iniciación de lectores hacia la literatura. Los géneros clásicos, sobre todo, han generado cierta aversión hacia este tipo de lectura, principalmente por los términos, conceptos y escritura compleja que poseen. La novela gráfica presenta una propuesta entretenida, pues la lectura no sólo es de texto sino de imágenes y deja espacio al lector para imaginar y completar los vacíos entre viñeta. Dichos aspectos son fundamentales para despertar el gusto por la lectura y la literatura. Por lo tanto, la novela gráfica es útil para enseñar significados a partir de otros lenguajes e incitar a los lectores hacia la escritura literaria.

Referencias bibliográficas

- Adam, J. M. (1992). *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan.
- Álamo, F. (2011). *Los subgéneros novelescos: Teoría y modalidades narrativas*. Almería: Universidad de Almería.
- Alcoba, P. (2016, noviembre 30). Yo fui un consumidor de cómic adolescente.... Recuperado 10 de marzo de 2019, de vozed website: <http://vozed.org/articulo/fui-consumidor-comic-adolescente/>
- Alvarado, M. (2011). *Paratexto (extracto)*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras.
- Ariza, M., & Pardo, J. (2017). *La lectura inferencial y el texto icónico como estrategia para mejorar los procesos lectores en el grado noveno* (Tesis de Grado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Armendáriz, C., Sosa, R., & Puca, C. (2013). Análisis y aplicación del método Panofsky en la actividad turística: Plan piloto en museos del centro histórico de Quito. *RICIT*, (5), 27-39.
- Bassols, M., & Torrent, A. (2012). *Modelos textuales: teoría y práctica* (3a ed.). Barcelona: Octaedro.
- BBC News Mundo. (2019). Revolución cubana: 3 éxitos y 3 fracasos del movimiento que inició Fidel Castro hace 60 años - BBC News Mundo. Recuperado 25 de mayo de 2019, de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46642092>
- Calsamiglia, H., & Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.
- Cassier, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: FCE.
- Colle, R. (2011). *El contenido de los mensajes icónicos*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social.

- Cooperativa.cl. (2014). Fotografías muestran a Hitler ensayando sus discursos. Recuperado 25 de mayo de 2019, de <https://www.cooperativa.cl/noticias/sociedad/historia/nazismo/fotografias-muestran-a-hitler-ensayando-sus-discursos/2014-07-04/184854.html>
- Corbacho, A. (2006). Textos, tipos de texto y textos especializados. *Revista de filología*, 24, 77-90.
- Correa, J., Guerra, P., Vergueiro, W., Funes, V., Oyarzún, G., Leñero, F., & Ruiz, M. (2010). *El Comic, invitado a la biblioteca pública*. Bogotá: CERLAC.
- De Dentro. (2014). El Buló del Yunque, otra difamación. Recuperado 25 de mayo de 2019, de Cuando resistir es vencer website: <http://loreto1945-militos.blogspot.com/2014/06/>
- Echevarría, J. (2013). *Entre globos y viñetas: hacia una estética general del Comic* (Tesis licenciatura). Universidad Mayor, Santiago.
- Eco, H. (1976). *Signo*. Barcelona: Editorial Labor.
- Eisner, W. (1994). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma.
- Eisner, W. (1998). *La narración gráfica*. Barcelona: Norma editorial.
- Eisner, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo : versión ampliada con la impresión digital*. Barcelona, Esp.: Norma.
- Elentir. (2009). Origen, historia y paradojas del puño en alto. Recuperado 25 de mayo de 2019, de Contando Estrellas website: <http://www.outono.net/elentir/2009/09/09/origen-historia-y-paradojas-del-puno-en-alto/>
- Espasa Calpe. (2005). *Grandes civilizaciones*. Madrid, España: Editorial Planeta DeDagostini S.A.
- Ferrer, E. (1999). *Los lenguajes del color* (1. ed). México: Instituto Nacional de Bellas Artes : Fondo de Cultura Económica.

- García, M., & Albizar, M. de la C. (2014). La comprensión de textos icónicos desde la asignatura Español-Literatura en preuniversitario. *Revista Mendive*, 12(48), 1-7.
- García, S. (2010). *La novela gráfica* (1. ed). Bilbao: Astiberri.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- González, J. M., Cuevas, M. del M., & Fernández, B. (2005). *Introducción al color*. Tres cantos, madrid: Akal Ediciones.
- Gubern, R. (1974). *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Península.
- Heller, E. (2013). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Herrero, J. (2006). *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.
- Lerot, J. (1993). *Précis de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- López, C. (2014). *Tratamiento de textos para contenidos editoriales*. Málaga: IC Editorial.
- Lugo, N. (2017). *Relato digital. Continuidad y rompimiento en la narrativa*. Monterrey México: Editorial Digital del Tecnológico de Monterrey.
- Marti, O. (2007, mayo 22). Entrevista | «Para que el velo desaparezca hace falta una evolución». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2007/05/22/cultura/1179784805_850215.html
- McCloud, S. (2009). *Entender el cómic: el arte invisible* (3a ed.). Bilbao: Astiberri.
- McCloud, S. (. (2008). *Hacer cómics: secretos narrativos del cómic, el manga y la novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- Montero, D. (2016). La Iconología como método de estudio historiográfico: los aportes de la historia del arte. *Cultura y Pensamiento*, 16(26), 13-24.
- Motilla, A. (Ed.). (2009). *El pañuelo islámico en Europa*. Madrid: Marcial Pons.
- Niño, V. (2013). *Semiotica y lingüística: fundamentos* (6a ed.). Bogotá: Ecoe Ediciones.

- Norma Comics. (2016, abril 7). La Nouvelle Bande Dessinée francesa. Recuperado 10 de marzo de 2019, de Norma Comics website: <https://blog.normacomics.com/la-nouvelle-bande-dessinee-francesa/>
- OCDE. (2000). *Proyecto PISA. Medida de los conocimientos y destrezas de los alumnos: Un nuevo marco para la evaluación*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Organización Internacional del Trabajo. (2017). *Informe mundial sobre salarios 2016/2017. La desigualdad salarial en el lugar de trabajo*. Ginebra: Oficina Internacional Del Trabajo.
- Ortíz, G. (2004a). *El significado de los colores*. México; Bogotá: Editorial Trillas.
- Ortíz, G. (2004b). *Usos, aplicaciones y creencias acerca del color*. México: Trillas.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Alianza Forma.
- Paolucci, G., & Eid, C. (2016). *Cien preguntas sobre el Islam: entrevista a Samir Khalil Samir*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Pardo, N. (2013). *Cómo hacer análisis crítico del discurso: una perspectiva latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pastoureau, M. (2009). *Negro: Historia de un color*. Madrid: 451 Editores.
- Peinado, A. (2010). Hacia una significación del lenguaje visual en Quino. *Revista de Lingüística y Literatura*.
- Peirce. (1986). *La ciencia de la semiotica*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Peppino, A. M. (2000). Didáctica del lenguaje de los medios de comunicación masiva. *Casa el Tiempo*.
- Rivera, J. L., Osorio, J. J., & Sánchez, U. H. (2006). *La imagen: una mirada por construir*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Romero-Jodar, A. (2013). Comic Books and Graphic Novels in their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts. *Atlantis*, 35(1), 117-135.

- Satrapí, M. (2009). *Persèpolis*. Barcelona: Norma Editorial.
- Satrapí, M. (2012). *Persepolis*. Barcelona: Norma Editorial.
- Satrapí, M. (2017). *Persépolis* (9a ed.). Barcelona: Norma.
- Spiegelman, A. (2009). *Maus: historias de un sobreviviente. II, II.*. México, D.F.: Emecé Editores.
- Tamayo, J. J. (2009). *Islam. Cultura, religión y política*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ulloa, A., & Carvajal, G. (2008). Teoría del texto y tipología discursiva. *Signo y Pensamiento*, 27(53), 295-313.
- Valentín, J. (2016). Chiitas de todo el mundo celebran la Ashura | TRA Noticias. Recuperado 25 de mayo de 2019, de TRA Noticias website: <https://www.teleradioamerica.com/wp-content/uploads/2016/10/9e7f4b60-14cb-4436-aa5c-8836bb5f5f1c-5.jpg>
- van Dijk, T. (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós comunicación.
- Vásquez, F. (2001). *La cultura como texto*. Bogotá: Javergraf.
- Werlich, E. (1976). *Typologie der texte*. Heilderberg: Quelle & Meyer.
- Wikipedia. (2019a). La Libertad guiando al pueblo. Recuperado 25 de mayo de 2019, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg
- Wikipedia. (2019b). Mohammed Nadir Shah. Recuperado 25 de mayo de 2019, de Mohammed Nadir Shah website: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4b/Nadir_Khan_of_Afghanistan.jpg/200px-Nadir_Khan_of_Afghanistan.jpg
- Zizek, S. (2015). *Islam y modernidad: reflexiones blasfemas*. Barcelona: Herder.